Beiträge zur Kenntnis

von

Julius Mosens Jugendentwicklung.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

verfasst und einer

Hohen philosophischen Fakultät Sektion I

der

Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Philipp Henss.

ACAD. LUDOVIC. MAX. BIBL.

München 1903.

Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Callwey.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552325_0030

Meinem Vater!

„Julius Mosens Erstlingswerk „Der Gang zum Brunnen, eine Novelle, Jena 1825“, war, als 1863 die erste Gesamtausgabe erschien, ganz verschollen; erst 1864 gelang es mir mit Hilfe des Buchhändlers Döbereiner in Jena aus alten Vorräten von der Krökerschen Buchhandlung einen kleinen Rest von Exemplaren aufzustöbern. Als dann dem Dichter das Heftchen vorgelesen wurde, wollte er wenig mehr davon wissen; doch gab er die Erlaubnis, dass das poetische Vorwort und der beigefügte „Frühlingstraum“ einst neu gedruckt werden dürften.“

Mit diesen Worten leitete 1880 Reinhard Mosen, der Sohn und Herausgeber des Dichters,[1]) die beiden Fragmente jenes Büchleins von 1825 ein und liess in pietätvoller Rücksichtnahme auf den Wunsch seines Vaters die Novelle selbst beiseite.

Dass Julius Mosen sein Jugendwerkchen, als es nach 40 Jahren wieder zum Vorschein kam, nicht wieder gedruckt sehen wollte, ist begreiflich. Es kam ihm wie ein erstes Lallen vor, welches neben den reifen Werken der späteren Zeit nicht bestehen könne. Auch mochten ihm die weit zurückliegenden Ereignisse, welche seiner Novelle den Stoff gegeben hatten und die zarte Wehmutsstimmung, welche die ganze Erzählung beherrscht, fremd geworden sein. Wie er aber als Zwanzigjähriger seinen ersten Lebensschmerz dichtend zu verwinden suchte, geschah das mit so echtem Gefühl und ernstem Streben, dass, mag auch der literarische Wert an sich sehr gering sein, die Novelle wegen ihrer für ihre Zeit charakteristischen Eigenart bei der Untersuchung des Werdeganges Mosens nicht beiseite gelassen werden darf.

---

[1]) Sämtliche Werke von Julius Mosen. Neue und durch eine Biographie von dem Sohne desselben bereicherte Auflage. Leipzig 1880.

Ausserdem hatte die Veröffentlichung der Novelle für den Verfasser und den Kreis seiner Bekannten und Freunde keine geringe äussere Bedeutung. Sie erfolgte nämlich gerade um die Zeit, als Mosen sich zu seiner italienischen Reise rüstete. Durch des Vaters Tod war die Fortsetzung des Studiums fraglich geworden. Der Erfolg seiner Schriftstellerei mochte den jungen Studenten in der Hoffnung bestärken, dass er seinem dichterischen Talente vertrauen dürfe, und das Honorar, so klein es auch war, ward für den Unternehmungslustigen die erste Grundlage für seine Dichterreise ins romantische Land.

Die Periode der italienischen Reise bedeutete für Mosen den offenen Anschluss an die Romantik und fand ihren Abschluss in der Novelle „Georg Venlot“ 1831. Wie der Venlot eine dichterische Beichte, reich an persönlichen Zügen, ist auch der „Gang zum Brunnen“ der Schlusspunkt einer Entwicklungsperiode, nämlich der Vorbereitung der romantischen Zeit des Dichters in der Heimat. Wie in dem späteren Venlot sieht man im „Gang zum Brunnen“ einen Stoff der Volkspoesie in autobiographischer Verbrämung.

Mosens Jugendjahre sind bereits als Ergänzung zu des Dichters Fragment der „Erinnerungen“ von Dr. Max Zschommler[2]) bearbeitet worden. Die fleissigen und für die rein biographische Darstellung von Mosens Leben ergebnisreichen Forschungen Zschommlers sind äusserst dankenswert. Nur ist zu bedauern, dass neben der Fülle von Thatsachen des äusseren Lebens das für die psychologische und literarhistorische Erkenntnis des Werdeganges des Dichters Mosen wichtigste Material beiseite gelassen ist, nämlich die Jugendgedichte von 1822. Man sollte doch denken, dass diese ersten Aeusserungen des poetischen Talentes von Julius Mosen, deren jedenfalls einzig erhaltenes Druckexemplar[3]) Zschommler überaus bequem zur Verfügung stand, mindestens soviel Beachtung verdient hätten, als die gleichzeitigen Briefe.

[2]) Zuerst in einem Plauener Gymnasialprogramm von 1891 und dann mit einigen Erweiterungen als: „Erinnerungen“ von Julius Mosen, fortgeführt, erläutert und herausgegeben von Dr. Max Zschommler. Nebst einem Vorwort von Dr. Reinhard Mosen. Plauen 1893.

[3]) Dasselbe befindet sich in der Bibliothek der höheren Bürgerschule zu Plauen, und ist durch Vermittlung der Universitätsbibliothek zu München dem Verfasser vorliegender Arbeit behufs Einsichtnahme in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt worden.

Bevor jedoch auf diese Gedichte und ihren Zusammenhang mit literarischen Vorbildern, äusseren Lebensthatsachen und der dichterischen Persönlichkeit, zu der sich Mosen später entwickelte, eingegangen wird, soll versucht werden, ein übersichtliches Gesamtbild der wichtigsten Faktoren zu geben, welche von seiner Jugend an bis zu jener Frühzeit ersten Keimens dichterischer Neigungen auf Mosen einwirkten.

„Es ist ein wunderbares Lied in dem Waldesrauschen unserer heimatlichen Berge; wo du auch seist, es findet dich doch einmal wieder und wärs durchs offene Fenster im Traume, keinen Dichter noch liess die Heimat los.“ [4]) Das Waldesrauschen der heimatlichen Berge bildet thatsächlich den Grundton der Mosenschen Dichtung, das Heimweh[5]) ist das Lieblingsmotiv, von welchem sein Dichten ausging und in welches sein Leben ausklingt. Er motiviert diese Anhänglichkeit an die heimatliche Erde selbst folgendermassen: „Wie es Menschen gibt, von welchen man, hat man sie einmal liebgewonnen, nie wieder lassen kann, so geht es uns auch mit Ortschaften und Gegenden. Es sind gewöhnlich solche, in welchen sich eine bestimmte Gemütsstimmung ausdrückt“.[6]) Und zwar findet Mosen, dass „den meisten Gegenden des Vogtlandes ein melancholisch träumender Charakter aufgeprägt ist“. Dasselbe Gepräge trägt die Mosensche Lyrik von ihrem ersten Erwachen bis zur vollendeten Reife, das Bild der Heimat aber ist Lieblingsgegenstand seiner Schilderungen in den Novellen.

Die Kinderjahre in seinem geliebten Marieney erschienen dem Dichter, je mehr ihn Zeit und Ort davon entfernten, desto mehr als ein Idyll, bei dessen Ausmalung er Trost und Beruhigung empfand, allerdings auch als ein verlornes Paradies, bei dessen Erinnerungsbild ihn die Wehmut überschlich.

Das ungebundene, gesunde Knabenleben in Wiesen und Wäldern bildete ein offenes Auge für Naturbeobachtung, und verlieh Mosen als Kern seines dichterischen Schaffens ein gesundes Naturgefühl, das ihn formelle Künsteleien verachten

---

[4]) Eichendorff. Dichter und ihre Gesellen. Buch I, cap. 1; Buch II, cap. 17.

[5]) Vergl.; Gang zum Brunnen; Ritter Wahn Abenteuer XV; Novelle Heimweh, Venlot, Ismaël, Kongress von Verona, Erinnerungen und zahlreiche Gedichte.

[6]) Siehe Zschommler Erinnerungen 1893. S. 3 und 4.

liess. Am reinsten und schönsten tritt diese lebendige Naturfreude nachmals in Mosens Lyrik zutage, aber auch Epen, Dramen und vor allem die Novellen sind reich an Perlen dichterischer Naturauffassung.

Frisch und durchsichtig wie ein Quell seiner Waldesheimat sind dann Gedanke, Gefühl und Ausdruck, und lassen vergessen, dass diese klare Schönheit einem Boden entspringt, auf dem auch trockene Reflexion, hohle Rhetorik und verworrene Sentimentalität wachsen.

Für die Freude an den Schönheiten der Natur, auf dem Wege des Erfassens ihres Wesens, war Vorbild und Führer der Vater Johann Gottlieb Mosen, der Schullehrer des Dörfchens Marieney. Dieser war nach allem, was wir über ihn erfahren, — und Zschommler hat das Bild,[7]) das wir aus den „Erinnerungen“ empfangen, durch viele charakteristische Anekdoten und vor allem durch die Briefe bereichert, — ein prächtiger Mensch von reicher Begabung und hervorragenden Charaktereigenschaften. Ernst und Energie, beherzter Mut und schlagfertige Geistesgegenwart zeichneten den einfachen Dorfschulmeister aus.[8]) Die bittern Erfahrungen seines Lebens hatten ihn gelehrt, seinen Sinn stets auf das Praktische zu richten; aber seine Begeisterungsfähigkeit für alles Schöne war ebenso wie seine Lernbegierde jugendfrisch geblieben.[9]) Auch in seinem weltentlegenen Dörfchen hatte er emsig weiter gearbeitet an seiner Bildung. Die vaterländische Begeisterung der Zeit der Freiheitskriege fand in ihm einen ernsten aufrichtigen Bekenner. Von seinem edlen Deutschtum gibt das Bild des Lehrers Zeugnis, welches sein Sohn in der Novelle Ismaël zeichnete. Diesen warmen Patriotismus und Nationalstolz erbte Julius von seinem Vater. Johann Gottlieb Mosen war in seinem Urteil besonnen und vorsichtig und mahnte auch seinen Sohn früh eindringlich zur Selbstkritik.[10]) Das Massvolle dieses Charakters ist auch auf den Sohn übergegangen, der sein wahrlich nicht kühl zu nennendes Temperament stets durch eine edle Sittlichkeit zu zügeln wusste, und selbst inmitten schäumenden Jugendüber-

[7]) Erinnerungen S. 8; 78—80; 88.
[8]) Ebenda S. 90; 91; 101.
[9]) S. 187.
[10]) Brief vom 19. Januar 1821. Erinnerungen S. 125.

mutes zurückzuhalten[11]) verstand. Auch die dichterische Veranlagung findet sich nach Zschommlers Zeugnis schon bis zu einem gewissen Grade bei dem Vater Mosen.[12]) Doch darf man dessen Gelegenheitsdichtungen wohl nicht zu hoch taxieren. Jedenfalls genoss der sprachgewandte Lehrer durch seine Reden und Gefälligkeitsdichtungen Beliebtheit und erntete Anerkennung und materielle Vorteile. Es ist daher begreiflich, dass er den Sohn, dessen poetische Neigung und Begabung ihm Freude machte, und die er anregte und unterstützte, zugleich zu lehren suchte, das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden.[13])

Auf die Entfaltung der Phantasie aber hatte eine andere Persönlichkeit als der Vater bedeutenden anregenden Einfluss, nämlich der Grossvater. In der Gestalt des alten arnoldsgrüner Lehrers, mit seiner Jagdlust, seinem Humor, seiner abenteuerlichen Vergangenheit und dem geheimnisvollen Nimbus eines Zauberkünstlers, liegt die unmittelbare persönliche Anregung zum romantischen Fabulieren.[14])

So war es natürlich, dass die Sagen und Lieder, an denen das Vogtland reich ist, mächtig auf den jungen Mosen wirkten, dem sie von früh auf vertraut waren. Das eigentliche Märchen aber lernte er aus dem Munde seiner jugendlichen Patin Wilhelmine von Thoss kennen, deren anziehendes Bildnis er in den Erinnerungen gemalt hat.[15]) Die Erzählungen dieser „liebsten Freundin seiner Knabentage“ weckten die Phantasiethätigkeit vollends; aus einem Nachträumen ward gar bald formendes Gestalten und eigenes Weiterspinnen. So entwickelte sich bei Mosen nicht etwa auf dem Wege eines äusserlichen literarischen Anschlusses an die Literaturmode der Romantik, sondern organisch aus seinem eigensten Leben heraus der wichtigste Grundzug seiner gesamten Jugenddichtung; das innige Verhältnis zur Volkspoesie.

Nach einer anderen Seite hin wirkten die historischen Ereignisse der bewegten Kriegsjahre. Aus dem bei Zschommler wieder gegebenen Entwurf der Erinnerungen geht hervor, dass

---

[11]) Erinnerungen S. 139—143.
[12]) Erinnerungen S. 79—80.
[13]) Erinnerungen S. 137.
[14]) Vergl. Erinnerungen S. 9 ff.; 75—77.
[15]) Erinnerungen S. 7; 35; 53.

Mosen eine ausführliche Darstellung aller seiner Erlebnisse aus jenen Jahren plante. Gerade nach dieser Seite hat Zschommler mit seiner ergänzenden Fortführung vielen Erfolg.[16]) Die Nachwirkung der selbsterlebten Kriegsbilder tritt von der frühesten Zeit durch die gesamte dichterische Produktion Mosens immer wieder zu Tage. Die häufigen Truppenmärsche, welche bis in das entlegene vogtländische Walddörfchen den Pulsschlag der Weltgeschichte spüren liessen, weckten in dem Knaben früh ein reges Interesse für das gewaltige wechselvolle Ringen der Völker um ihr Dasein. Diese Neigung zur Geschichte entwickelte sich an der Hand von Unterricht und Lektüre weiter und gedieh besonders auf der Universität und während der italienischen Reise im Anschluss an Hegels Philosophie, um vom Anfang der 30er Jahre an Mosen, besonders in seinem dramatischen Schaffen völlig zu beherrschen.

Diesen ersten Bildungskreis der Heimat hatte Julius Mosen im Jahre 1817 verlassen, um in Plauen das Gymnasium zu besuchen. Die naturfrohe Freiheit seiner Knabentage hatte nun ein Ende und er empfand den Zwang der veränderten Verhältnisse umsomehr, als sein Leben auch in materieller Hinsicht bedrückter wurde. Im Vaterhause zu Marieney war es zwar wohl immer knapp genug hergegangen, aber auf dem Lande war das bedürfnisarme Leben selbstverständlich gewesen. Jetzt sollte jedoch mit dem wenigen abgesparten Bargeld, das schon ohnehin in recht geringem Masse der Familie zufloss, für den jungen Gymnasiasten Unterkommen, Kleidung und Schulmaterial beschafft werden. Wenn auch Julius schon selbst im stande war, sich durch Erteilen von Klavierstunden ein wenig Zuschuss zu erwerben,[17]) so war man doch genötigt, für die Beköstigung die Hilfe wohlwollender Plauener Bürger in Anspruch zu nehmen, welche Unterstützung in Gestalt von Freitischen gewährten. Der arme Dorfschullehrerssohn mochte sich oft recht beklommen fühlen, denn sein Selbstgefühl war sicher schon recht entwickelt, trug er doch damals bereits das Bewusstsein seines jungen Dichtertums in sich. Das reichliche Leben des Städters, das er nur von ferne sehen, oder in

[16]) Ebenda S. 70.
[17]) Erinnerungen S. 104.

aller Bescheidenheit als Tischgänger kosten konnte, weckte in ihm einesteils Wünsche und verlockende Vorstellungen von Reichtum und sorglosem Wohlleben, aber auch auf der andern Seite eine resignierte Verbitterung und Heimweh, Sehnsucht nach dem einfachen Glück seiner Kinderzeit in der Heimat.[18])

Das Gymnasium bot ihm neben der Ausbildung in den humanistischen Fächern auch Gelegenheit zur Befriedigung seines Lesebedürfnisses, und seine Begier war so gross, dass er, wie Zschommler erzählt,[19]) oft sogar während der Schulstunden heimliche Studien in deutscher Literatur trieb, wenn ihn der Gegenstand des Unterrichts oder der Lehrer langweilte. Die Schule gewährte auch selbst Anregung und Anleitung zur praktischen Ausübung der Dichtkunst. Und zwar hatte der Lehrer der deutschen Sprache, Diakonus Magister Moritz Erdmann Engel (1767—1836) seine begabtesten Schüler zu einem praktischen Uebungskränzchen vereinigt,[20]) in welchem Mosen wegen seines Talentes und seiner Reimfertigkeit eine von den Kommilitonen geachtete Stellung einnahm. Der Lehrer liess es an lobender Aufmunterung nicht fehlen und bezeichnete schon damals manches der Gedichte seines Lieblingsschülers als würdig, gedruckt zu werden. Auch als Gelegenheitsdichter lernen wir Mosen kennen. Allerdings ist das Gedicht, eine Begrüssungshymne auf die Genesung seines Paten und Rektors, den er in schwulstig pathetischen, aber recht holperigen Jamben ansingt, nicht besonders bemerkenswert und charakteristisch. Das Poem, das Zschommler auf S. 119 abgedruckt hat, lässt die Formfreiheit, welche sich Mosen erlaubt, als Formlosigkeit erscheinen. Während im allgemeinen die Zeile mit fünf Hebungen und jambischer Bewegung überwiegt, schwanken sonst die Zeilen zwischen drei und sechs Hebungen, es finden sich auch rein trochaeische darunter; manche aber sind von ganz freiem bezw. gar keinem Rhythmus. Besonders auffällig ist die übertriebene Anwendung einer rhetorischen Form als Ausstattungsmittel, nämlich der Anaphora.

---

[18]) Vergl. unten S. 17 und 18.
[19]) Erinnerungen S. 121.
[20]) Ebenda S. 123—124.

Teilweise ebenfalls noch ganz unbeholfen schülerhaft, mit den Uebungen unter Engels Leitung zusammenhängend, teilweise aber schon vorausdeutend auf den späteren Dichter Mosen sind die 16 Gedichte, die noch auf dem Gymnasium entstanden, im ersten Universitätsjahr gedruckt wurden.[21]) Die erste Erwähnung derselben geschieht in dem Briefe des Vaters Mosen vom 14. Oktober 1820.[22])

„Deine, zur Durchsicht an mich übersendeten Gedichte, haben mir insoferne gefallen, insoweit sie beweisen: dass doch einige Tropfen poetischen Blutes in Deinen Adern rollen. So wenig ich auch Zeit gehabt habe, sie durchzugehen, so habe ich doch nicht unterlassen können, einiges — vorzüglich in der Totenbraut — abzuändern. Sollte es Dir nicht gefallen, so mache es besser."

Dass Julius Mosen schon damals an eine Veröffentlichung dachte, und zwar gemeinsam mit den Gedichten seiner Klassenkameraden Christian Friedrich Braun (1803—71) und Karl Gustav Ploss (1804—66) geht aus dem nächsten Brief des Vaters vom 1. Dezember 1820 hervor.

Die kritische Durchsicht verzögerte sich immer mehr, und bis zur endlichen Drucklegung verstrich noch geraume Zeit. Im Sommer 1822 waren die Verfasser und ihre Verwandten und Bekannten eifrig bemüht, Subskribenten zu sammeln. Ein Brief Eduard Mosens berichtet darüber unterm 10. August 1822 aus Leipzig; ähnlich lautet der Brief des Vaters vom 26. desselben Monats.[23])

Zu Beginn des Wintersemesters 1822/3 meldet Julius nachhause: Nächstens sollen Sie durch den Schleizer Boten ein Exemplar von unseren Gedichten erhalten.[24]) Die Empfangsbestätigung erfolgt aber erst in einem Briefe des Vaters vom 5. Januar 1823, nachdem sich Julius vorher in einem Briefe vom 19. Dezember darüber beklagt hatte, dass er seit Michaelis kein Wörtchen von zu Hause vernommen habe, nicht einmal ein:

---

[21]) Gedichte von einigen Freunden auf der Hochschule. Jena bei Schmid 1822.

[22]) Erinnerungen S. 125—27.

[23]) Ebenda S. 134—36.

[24]) Erinnerungen S. 133.

„Hab Dank“ auf die Ueberschickung eines Prachtexemplars von unseren Gedichten.[25])

In Bezug auf das Verhältnis der dichtenden Freunde zu einander kann man wohl sagen, dass Mosen, der seine Beiträge mit dem Pseudonym Moses zeichnet, seine Genossen mehr quantitativ als qualitativ übertrifft. Neben seinen 16 Gedichten erscheint Ploss mit 9, Braun mit 12 Beiträgen, ausserdem noch ein Anonymus A. W. R. mit 3 Beiträgen. Im allgemeinen zeigen die Gedichte sehr verwandte Züge, wie es ja bei jugendlichen Produktionen, die derselben Schulung, den gleichen Vorbildern Anregung verdanken, und deren Verfasser in dem engen Gedankenaustausch einer Jugendfreundschaft stehen, nicht Wunder nehmen darf. Bei Allen wirkt die nicht allzuweit zurückliegende Kriegszeit auf die Wahl der Stoffe der Bilder, die Schilderungen und den patriotisch begeisterten Ton nach. Bei allen finden sich ähnliche Einwirkungen seitens der Schullektüre und des schulmässigen Betriebes der Uebungen bei Mag. Engel. Der Einfluss der Romantik ist nicht als Einzelwirkung bestimmter literarischer Vorbilder, sondern bloss im allgemeinen zu merken. Auf sie deuten die häufigen Balladen, in welchen sich Ritter und Gespenster breit machen. Bei der Behandlung der Balladen aber zeigt Mosen wenigstens Anlehnungen an Bürger. Dass die jugendlichen Dichter Dramen nur vom Papier, nicht in der Wirkung auf der Bühne kannten, beweist neben Mosens Versuch das Fragment eines Dramas von Braun. In beiden Bruchstücken findet man dieselbe epische Breite und dasselbe hohle Pathos schöner Worte. Ploss zeichnet sich durch eine gewisse Sicherheit in Beherrschung der Form und Flüssigkeit des Ausdruckes aus.

Die 16 Gedichte Mosens tragen folgende Ueberschriften: Gustav und Nina. — Die Totenbraut. — Barthold Schwarz. — Der Brauttanz (eine Volkssage). — Der Winterabend. — Des Kindleins Klage. — Die junge Witwe. — Der Gang nach der Höhle. — Die Göttergaben. — Der Nixentanz (eine Volkssage). — Das Schlachtfeld (drei Balladen). — An Louisen. — Bruchstück aus einem Trauerspiele. — Mein letzter Herbsttag. — Schlittschuhfahrerlied. — Todesahnung.

---

[25]) Ebenda S. 139.

Unter diesen Gedichten verdient eine besondere Beachtung die in dem angeführten Briefe des Vaters Mosen erwähnte Ballade „Die Totenbraut“. Um dieselbe gruppiert sich eine Anzahl weiterer Gedichte verwandter Stimmung, die alle auch in innerem Zusammenhang mit den Lebensverhältnissen stehen, die auf die Totenbrautballade gewirkt haben. Abgesehen von dieser „Gruppe der Melancholie und Sentimentalität“ darf man sich wohl mit einer knappen Charakteristik und Andeutung der Anklänge begnügen.

Da sind zuerst einige Gedichte zu nennen, die als äusserliche Nachahmungen bestimmter Vorbilder echte Schülerarbeiten vorstellen.

In seiner Anekdote in Versen „Die junge Witwe“ bietet Mosen ein Versexercitium in Gellerts Manier. Er konstruiert seinen Stoff nach dem Muster Gellertscher Erzählungen und berührt sich in vielen Punkten mit Einzelheiten, welche bei Gellert mehr als einmal behandelt sind. Gellertisch ist der familiäre und naive Ton der Erzählung, die gutmütige Ironie und das bei dem jungen Gymnasiasten etwas altklug klingende Moralisieren.[26]) Etwas naseweis und affektiert erscheint die leise Frivolität von Stoff und Moral. Aber gerade darin ahmte Mosen sein Muster nach, dem ja auch dieses Residuum von dem Wesen seines Vorbildes, des pikanten Franzosen, nicht fehlt. Auf Gellert weist das Ironisieren ehelichen Glückes, und die Demonstration der Unbeständigkeit weiblicher Liebe und Treue. Bei Gellert findet sich schon der kopflose Schmerz der Frau, die nach dem Tode verlangt, aber vor dem Sterben Angst hat. Der aufgeschobene Selbstmord wird bei Gellert auch schon lächerlich gemacht, endlich gehört die Putzsucht zu den weiblichen Schwächen, welche Gellert brandmarkt. Alles in allem genommen, ist das Gedichtchen Beweis für ein gründliches Studium Gellerts.

Mit seinem „Barthold Schwarz“ will Mosen offenbar ein Gegenstück zu Schillers „Lied von der Glocke“ geben. Schon dieser Plan ist echt gymnasiastenhaft und schülermässig ist auch die Ausführung. Während Mosen Gellert als Vorbild noch

[26]) Vergl. die Einleitung zu der Ausgabe von Gellerts Werken in Kürschners National-Literatur von Franz Muncker; und von Gellerts Gedichten II, 5; I, 28 und 29; II, 29; 1, 7; I, 14; I, 51.

einigermassen gerecht zu werden verstand, ist es natürlich, dass er gegenüber Schiller weit zurückblieb. Sein „Barthold Schwarz" mutet uns an wie ein gereimter Aufsatz über: „Das Schiesspulver, seine Erfindung und seine Bedeutung nach dem Paradigma von Schillers Glocke". Disposition und Durchführung des Einzelnen, sprachlicher Ausdruck und metrische Form, in allem sucht Mosen Schiller zu kopieren.

Das Gedicht besteht analog seinem Vorbild — doch weniger übersichtlich geschieden — aus zwei ineinander gewobenen Einheiten. Die Vorgänge bei der Pulverbereitung heben sich nicht wie im „Lied von der Glocke" von den begleitenden Betrachtungen durch die strengere Form bestimmten Strophenbaues ab. Es sind zwar Ansätze dazu vorhanden, doch sind sie nicht durchgeführt. Der redenden Figur des Meister Glockengiesers entspricht der Erfinder des Pulvers Barthold Schwarz in persona. Sein Selbstgespräch weiht uns in das Geheimnis seiner Erfindung ein. Während er die Bestandteile des Pulvers im Mörser mischt, charakterisiert er in kurzen Worten die drei Grundstoffe und stellt zwischen den einzelnen Verrichtungen Betrachtungen an, in denen er sich die Zukunft seiner Erfindung ausmalt. Nach dem Muster und in enger Anlehnung an Schiller malt Mosen unter andern Bildern eine Feuersbrunst. Den Schluss bildet ganz getreu nach dem Vorbild die Schilderung eines Revolutionskampfes. Der Glockensegen aber wird zu einer feierlichen Verfluchung des Pulvers. Insbesondere gern ahmt der junge Dichter, der sich von seiner Lust zum Reimen fortreissen lässt, die von Schiller so virtuos gehandhabten asyndetischen kurzen Reimzeilen nach, z. B.:

Donner hallen,
Leichen fallen,
Mütter heulen,
Krieger eilen,
Blitze fahren
In die dichtgedrängten Schaaren.

Die Beschreibung des Brandes schliesst mit einem naiven Anklang, der fast parodistisch wirkt:

Alles weinet, heulet, betet, flucht
Rettung nirgends, ob man sie auch sucht.

Noch einmal wird auf Schiller als direktes Vorbild gewiesen. Zu seinem Gedichte: „Die Göttergaben" ist Mosen unver-

kennbar durch Schillers „Eleusinisches Fest“ angeregt worden. Mosen kleidet seine noch etwas mageren Gedanken über die Entwicklung menschlicher Kultur in das Gewand pseudo-antiker Mythologie. Er zeigt die Götter des Olympos als gütige Lehrer und Führer des Menschen, welcher aber seinerseits alle Gaben der Himmlischen in seiner Undankbarkeit missbraucht, sodass er derselben zur Strafe stets wieder beraubt wird. Erst Apollo und Aphrodite, dem Gesang und der Liebe gelingt das Kulturwerk. Der kurze Hinweis auf Schillers kulturphilosophische Gedichte, speziell das Eleusinische Fest, genügt, um den Ausgangspunkt der Mosenschen Allegorien festzulegen.

Diese Beziehungen zu Gellert und Schiller sind im Grunde genommen nur äusserlich, Mosen bleibt ihnen gegenüber Schüler, er sucht zu lernen, indem er kopiert. Schulmässig steif ist auch der Versuch eines Liedes zum Preise des Schlittschuhlaufes, in welchem Mosen sich durch eine rhythmisch ziemlich komplizierte Form mit einer Art von Refrain zu trivialen Spielereien verleiten lässt.

Mutet auch die dialogisierte Idylle: „Gustav und Nina“ mit ihrer didaktischen Tendenz ziemlich hausbacken an, so steckt in ihr doch bereits ein Kern von Erlebtem und Selbstempfundenem. „Gustav“ sucht „Nina“ aus der idyllischen Stille ihres heimatlichen Thälchens zu dem rauschenden Leben der Stadt zu locken. Aber wie er auch die Genüsse und Vergnügungen des Reichtums und des Wohllebens schildern mag, Nina weiss jedesmal die innere Ueberlegenheit der Reize des ländlichen Lebens entgegen zu setzen. Am Ende ist nicht „Sie“, sondern „Er“ der bekehrte Teil. Mosen greift hier in der Wahl seines Vorbildes ziemlich weit zurück in die Vergangenheit. In der Spätzeit der Romantik erscheint er in einer Tracht, die an die Rokokoschäfer erinnert. Allerdings ist das Kostüm nicht ganz stilecht, denn dazu fehlt ihm die kokette Graecisierung. Es darf aber auch nicht vergessen werden, dass von der Idyllendichtung eines Gessner und vor ihm Hagedorns sich eine Reihe von Lobrednern ländlichen Glückes fortsetzt, von denen Voss als tendenziöser und Matthisson als schildernder Vertreter bis in die Zeit der Romantik hineinragten. Die Romantik selbst lobte nicht das Landleben wegen seiner Kulturschlichtheit, sondern sie pries die Natur um ihrer selbst willen, sie ging nicht zu den Bauern, weil sie bei ihnen

moralische und soziale Unverdorbenheit suchte, sondern weil sie das Volk als Bewahrer eigner echter Poesie wusste.

Auf Mosen mochten sowohl Voss als Matthisson und Hölty gewirkt haben. Näher aber stand für den Gymnasiasten ein Anderer, der schliesslich bei allen mehr oder minder Vorbild gewesen war, nämlich Horaz. Von ihm kann auch direkt die Duettform herübergenommen sein.

Dem tendenziösen ländlichen Gedicht steht ein anderes rein beschreibendes zur Seite, das gegenüber jener Schäferscene als Genrebild bezeichnet werden kann. Ist die Naturschilderung in jenem bloss Coulissenmalerei, so zeigt sie sich hier als Stimmungshintergrund.

In seinem „Winterabend" schildert Mosen das trauliche Zusammensein der Familie am Kamin, während draussen die Stürme der Winternacht brausen. Es ist offenbar ein Bild aus dem Vaterhause zu Marieney, das mit Liebe in aller Schlichtheit ganz naiv gemalt ist. Ist auch manches recht ungeschickt herausgekommen, bestimmt der Reimzwang augenscheinlich noch zu sehr den Inhalt der Verse, so heimelt doch das Ganze durch die naive Realistik an. Das Gedichtchen ist ja weit davon entfernt ein Kunstwerk zu sein, aber es steht in der Schlichtheit des Vorwurfes und des Ausdruckes immerhin höher als die äusserlichen Nachahmungen. Zum erstenmal erscheint hier das Idyll der Jugend in der Heimat dichterisch verarbeitet, und zwar die einfachen Vorgänge in dem schmucklosen Rahmen, wie sie Mosen selbst gesehen hat. Zum erstenmal sieht man ihn den poetischen Gehalt des Alltäglichen herausfühlen und so wiedergeben, dass das scheinbar bedeutungslose zum mitwirkenden Stimmungsfaktor erhoben wird.

Ein weiteres schilderndes Gedicht zeigt Mosen als Maler einer Stimmungslandschaft etwa im Sinne Matthissons. Die äussere Naturstimmung bildet den Ausgangspunkt und zugleich den Spiegel für das persönliche Gefühlsleben des Dichters. Die Schilderung ist nicht Selbstzweck, sondern Darstellungsmittel eines psychischen Vorgangs. Allerdings eine so innige Einheit, wie sie bei Goethe etwa aus Naturbild und Stimmungsausdruck auf dem Wege der Naturbeseelung zusammenfliesst, darf man bei dem jugendlichen Mosen nicht erwarten. Er schildert und reflektiert, und zwar übertreffen seine Schilderungen seine Reflexionen.

„Mein letzter Herbsttag“ gibt das Bild einer Herbstlandschaft und zwar mit so vielen Einzelheiten, dass man annehmen darf, es sei direkt nach der Natur, sozusagen „en plein air“ gemalt.

Wie ein leises Frösteln geht der Gedanke an die baldige Winterstarre durch das Gedicht. Die Sorgfalt, mit welcher der junge Dichter ins Einzelne geht, beweist, wie schwer ihm das Abschiednehmen fällt. Da er sich nicht versagen kann, wieder seine Tendenz gegen das städtische Leben zu zeigen, „wo Zwang und Mode weilt“, darf man vielleicht annehmen, dass das Gedicht aus einer Abschiedsstimmung hervorgegangen ist, als nach glücklich zu Hause verbrachten Ferien der Gymnasiast wieder „dem grauen Thor“ zuwandern musste, dem er zuruft:

Der Knechtschaft Markstein du
Entweiche meinen Blicken
Entweiche Kette du,
Die Zwingherrn jauchzend wanden
Um Stadt und um das Herz.

Aber die schwermütigen Reflexionen, die hie und da an Matthisson anklingen, verfliegen vor der tröstlichen Hoffnung:

Doch grünt einst Alles wieder
In schönrem zarten Grün.

Während aber Mosen hier trotz aller Beklommenheit gegen seine Gefühlsweichheit ankämpft, lässt er ihr freien Lauf in einer Reihe von Gedichten, die in einem inneren Zusammenhang als Gruppe zusammengehören. Es ist sicher, dass auf diese Gruppe der Todessehnsucht Hölty einen bedeutenden Einfluss ausgeübt hat, doch war die Entwickelung der Sentimentalität und das Platzgreifen der Melancholie in der Seele des jungen Mosen durch mancherlei bereits vorbereitet. Mosen selbst sucht in den „Erinnerungen“ den Entstehungsprozess des „melancholischen Zuges in seinem Gemüte“ zu analysieren:[27]) „Da meine elterliche Wohnung unfern der Kirche und dem Gottesacker lag, so stand ich in jener Zeit gewissermassen zwischen den Coulissen der Scene, wo jedes Drama im Dorfe endlich seinen Abschluss fand. So kann ich mit Recht sagen, dass ich meine Kinderjahre zwischen Gräbern und Leichensteinen

[27]) Erinnerungen S. 43.

verlebte, und nie habe ich mich später eines tiefen melancholischen Zuges in meinem Gemüt, welcher sich vielleicht dort anspann, entäussern können. Mit Begierde gab ich mich den Schauern und ihrem wollustvollen Grauen hin, wenn die Nacht kam und in ihrem Dämmerlichte über den Gräbern ihre Nebel wob, welche die weissen Leichensteine in Gespenster verwandelte und seltsam in den alten Hollunderbäumen um die Kirche flüsterte.“ Diese Ausführungen bieten wertvolle Anhaltspunkte für die Analyse der Ballade „Die Totenbraut“ und der mit ihr zusammenhängenden Novelle „Der Gang zum Brunnen“. Noch bis in den „Venlot“ aber lässt sich verfolgen, wie stark Mosens Stimmung und Phantasie an dem Milieu hafteten, aus dem sie erste Nahrung gezogen hatten.

Wird schon durch Mosens eigenes Bekenntnis die Bildung einer allgemeinen Disposition seines Gemütes zur melancholischen Schwärmerei erklärt, so gilt es noch einen Faktor hervorzuheben, dessen Wirkung auf Mosen von grösster Bedeutung für sein dichterisches Schaffen werden sollte.

Dies ist die erste Liebe des allerdings noch sehr jugendlichen Dichters. Den Namen des Mädchens, dem die schwärmerische Neigung des Gymnasiasten galt, verrät uns die Ueberschrift einer Ode: „An Louisen“. Denselben Namen führt auch die Heldin seiner Ballade „Die Totenbraut“.

Ueber die „Louise“ des Lebens finden sich bei Zschommler einige kurze Angaben. Auf Seite 110 seiner Beiträge berichtet er über die Plauener Bürgerfamilien, welche dem armen Gymnasiasten Freitisch boten. „Besonders wohl befand er sich im Hause des Stadtsyndikus Facilides, denn hier fesselte ihn nicht nur die Gediegenheit edler Sitte und Güte einer hochangesehenen Familie, sondern er sah auch mit wachsender Neigung auf die aufblühende Tochter Louise. Sie entflammte sein junges Herz, und ihr widmete er seine ersten dichterischen Versuche.“ Mosens junge Liebe erscheint unendlich zart, keusch und still. Sie ist zu zaghaft, um zu begehren, zu schüchtern, um zu gestehen. Statt freudiger Begeisterung ein schmerzliches Entsagen, leidenschaftslos ohne das geringste Mass von Sinnlichkeit, ein verschwommener Traum vom Jenseits, scheint diese Liebe ganz der längst vergangenen Empfindsamkeitsepoche anzugehören; denn eine Einwirkung des zeitlich näher stehenden

Novalis ist nicht zu erkennen, sie müsste aber, falls sie stattgefunden, in charakteristischen Nachklängen erkennbar sein. Der Pessimismus ist bei Mosen nicht etwa bloss eingebildet und affektiert, wobei allerdings nicht geleugnet werden darf, dass ihn Anempfindung zur Uebertreibung führte. In wie weit vielleicht die Stimmung seiner Ballade „Die Totenbraut“ Mosen so gefangen nahm, dass auch die übrigen Gedichte von ihr beeinflusst wurden, oder ob umgekehrt die persönlicheren Gedichte auf die objektive Ballade wirkten, ist nicht zu entscheiden, da nichts über die Priorität feststeht.

Auch über das Thatsächliche des Verhältnisses Mosens zu Louise fehlt jede nähere Nachricht. Man erfährt vor allem nichts von einer Erwiderung der Neigung von seiten des Mädchens. Von einem Verlöbnis gar kann in anbetracht der Jugend Beider und des Abstandes in Bezug auf die Vermögensverhältnisse kaum die Rede sein. Gerade in dem letzteren Umstande darf man den wichtigsten Grund von Mosens trüber Stimmung erblicken. Er sah die Hoffnungslosigkeit seiner Neigung ein. Resigniert bittet er in seiner Ode: „An Louisen“

Wenn beim Traualtare du nun
Einst mit dem Jüngling sittig errötend
Mit gesenktem Haupte
Bei des Glöckleins Hall’

Vor dem Priester und vor dem Kreuz
Himmlische, du da stehest im Brautkranz
Und im weissen Kleide,
Bete dann für mich.

Denke bei des Glöckleins so sanft
Säuselndem Klang zum Hügel hin, wo ich
Schlummere, wo die Urne
Und die Weide steht.

So nimmt der Dichter als sicher an, dass er früher sterben werde, ehe er Louise als Braut eines andern erblicken müsste:

Bange klopft im Herzen
Grabesahnung auf.

Dieselbe Stimmung findet sich in einem weiteren Gedichte: „Todesahnung“ breiter ausgemalt. Der Volksaberglaube ist gerade im Vogtlande[28]) überaus reich an Auslegungen gewisser

[28]) Vergl. Köhler, Joh. Aug. Ernst, Volksbrauch im Voigtlande. Leipzig 1867.

Dinge und Ereignisse als Vorbedeutung eines baldigen Sterbefalles. In diesen Vorstellungen schwelgt Mosen und zeigt damit deutlich die Nachwirkung des Kirchhofmilieus, in dem er seine Jugend verlebte.

Hörst du dort das Leichhuhn picken
Siehst du dort des Flämmchen nicken
Von dem Kirchhof her zu mir?
Bläulich blass es schimmern?
Siehst du gelb die Kränze flimmern
Auf des Vaters Grab?

Siehst du nicht der Feen Schweifen?
Siehst du nicht die Fäden weifen
Durch die dürre Haide hin?
Dreymal streift die Eule
An das Fenster mit Geheule,
Karl, mein Ende naht! [29])

Unser Hauptinteresse gilt jedoch der vierten Strophe:

Weinst du Mädchen? weine nimmer
Auch im Tode schweb ich immer
Mit dem Geisterkuss um dich
Wenn ein sanftes Beben
Durch dein Mark wird schaurig schweben
Küss ich Mädchen dich.

Hier findet sich nämlich das Thema der Ballade „Die Totenbraut“ angedeutet: der Geisterkuss.

Diese Ballade gehört ihrem Stoffe nach zu dem Sagenkreise, der in Bürgers „Leonore“ seinen vollendet künstlerischen Ausdruck, seine klassische Gestaltung gefunden hat. Mosen fusst vielleicht auf einer in seiner vogtländischen Heimat lebendig erhaltenen Variante vom Geisterbräutigam. Eine solche ist zwar nicht überliefert, sie müsste aber der Gestalt der Sage ähnlich gewesen sein, wie sie von Heinr. Pröhle, G. A. Bürger[30]) S. 81 als aus dem Harz stammend angeführt wird.

Doch ist es ebensowohl möglich, dass Mosen seine Fabel, angeregt durch Bürgers Leonore, aber in mehr oder minder be-

[29]) Vergl. Hölty, Der arme Wilhelm:

wie die Totenuhr in der Kammer
Pickerte; siehe, da schlug mit Geheul an die Fenster das Leichhuhn.

[30]) Leipzig 1856.

wusstem Gegensatz zu Bürgers Darstellung, selbst konstruiert hat, und dass er sich hierbei an Hölty anlehnte.

Der Kern der Sage ist das Gefühl der Untrennbarkeit der Liebe, das seinen Ausdruck findet in dem Schwure: Treue bis in den Tod. Die Demonstration der Erfüllung dieses Schwures in einem Falle thatsächlicher Trennung eines Liebespaares durch den Tod ergibt eine Anekdote, eine Erzählung, eine Ballade in der Volkspoesie.[31]) Die Volksphantasie aber begnügt sich nicht mit der nüchternen Motivierung, dass der seelische Schmerz der Trauer um den Geliebten so stark auf das physische Leben zu wirken vermag, dass es zerstört wird, sondern sie verlangt nach greifbarerer Veranschaulichung, und erreicht eine solche durch Personifikation innerer seelischer Vorgänge. So entstehen die Erzählungen von der Wiederkehr der Toten, von Geistererscheinungen, durch die der überlebende Teil an die Erfüllung des Schwures gemahnt wird, und zur Nachfolge in den Tod bald rein suggestiv gezwungen, bald durch Aengstigung zur Verzweiflung und zum Selbstmord getrieben, oder endlich im Kusse durch Zauberwirkung getötet wird.

Eine Zeit oder ein einzelner Dichter voll überreizten innerlichen Leben wird von einer äusserlichen phantastischen Ausmalung absehen, dagegen das Hauptgewicht auf das suggestive Moment legen. Der Wille zum Tod als Erfüllung der Treue ist im Leben wie in der Kunst von grösster Bedeutung und Wirkung bei Novalis und Schulze gewesen. Dabei ist die Wollust der Selbstaufreibung stets asketisch mystisch betont. Durch das religiöse Moment wird der Tod, der in der Volksphantasie der Gegenstand des Grauens, der für die Sentimentalität Erreger der Thränen ist, zu einer freudigen Hoffnung.

Alle drei Elemente: Phantastik und Gruseln, Sentimentalität und Thränenseligkeit, Religiosität und Todessehnsucht reichen einander in Mosens Ballade die Hände.

Während Bürger den Stoff souverän beherrschend gestaltet, erstickt Mosen infolge seiner Gemütsverfassung in der Thränenstimmung. Bürger versetzt uns mit einem Schlag mitten in eine der Katastrophe zueilende Handlung hinein und zwingt uns in atemloser Spannung die Steigerung der Leidenschaft bis

[31]) Zahlreiche Volkslieder bei Erk I. 598 ff.

zu Verzweiflung und Raserei mitzuerleben. Er führt zu der Phantastik der Geisterwelt durch das Medium des Wahnsinns. An Stelle von Bürgers dramatisch packender Exposition gibt Mosen als Einleitung seiner Ballade eine wehmütige Beschreibung des Begräbnisses. Nicht frevelnde Leidenschaft, sondern verzagende Todessehnsucht, nicht die gegen sich selbst wütende Kraft der Sturm- und Drangzeit, sondern die schwächliche Selbstauflösung eines Sigwart, die Thränenwonne der Klopstockischen Empfindsamkeitsepoche klingt scheinbar bei Mosen nach. Liegt schon aus diesen inneren Gründen ein Hinweis auf Hölty nahe, so wird die Annahme einer Wirkung von seiner Seite durch folgendes gestützt.

Höltys Idylle „Der arme Wilhelm“ kann als der religiös-sentimentale Typus der Sage gelten. Nur sind bei ihm die Rollen des Paares vertauscht. Nicht der Bräutigam ist zuerst gestorben, sondern die Braut. Hölty mag zu dieser Abwechslung durch ein ihn berührendes oder ihm bekanntes thatsächliches Ereignis seines Lebens veranlasst sein, worauf auch die mit dem Idyll zusammengehörige „Elegie auf den Tod eines Landmädchens“ zu deuten scheint. Immerhin ist „Der arme Wilhelm“ sicher nicht ohne einen Einfluss, sei es nun einer Volkssage oder der „Leonore“ Bürgers oder endlich der englischen Balladen entstanden. Es ist sicher kein blosser Zufall, dass, um nur einen äusseren Umstand anzuführen, der Held seiner Idylle und seiner Elegie den Namen Wilhelm führt. So heisst der Bräutigam bereits in den englischen Balladen, so heisst er bei Bürger, und Mosen endlich behielt diesen sozusagen traditionellen Namen ebenfalls bei.

Mosen beginnt seine Ballade mit der Schilderung des Begräbnisses Wilhelms. Damit beschrieb er einen Vorgang, dessen Anblick ihm von seiner Heimat her, wie er selbst erklärt, mehr als vertraut war. Immerhin mag er aber zu seiner dichterischen Verarbeitung durch Höltys Beispiel in dessen „Elegie“ angeregt sein.

Auch Einzelheiten entsprechen sich, sind aber doch zu allgemeiner Natur, als dass sie für Anklänge und Entlehnungen erklärt werden dürften; sie können ebensogut Mosens selbständiger Beobachtung entstammen. Höltys Einwirkung zeigt sich vielleicht mehr in dem sanften zarten wehmütigen Grundton der Ballade. Nicht in lästernder Verzweiflung wie Bürgers

„Lenore“, sondern in ergebungsvollem Flehen wie Höltys „armer Wilhelm“ spricht Louise ihr Sehnen nach dem Tode aus, aber nicht wie bei Hölty im Gebet an Gott in der Kirche, sondern um die Geisterstunde auf dem Kirchhof. So fliesst bei Mosen die Stimmung Höltys mit der Scenerie Bürgers zusammen. So vereinigt sich bei ihm die wehmutsvolle Sentimentalität mit dem phantastischen Spuk. Die Schilderung des dunklen Gottesackers, „der Leichensteine im blassen Sternenscheine“, „des Lichtes, das über Gräber hüpfet“, des Grabes, „wo der lieb' Bräut'gam schlummert“, das „vom lichten Feuerwurm bläulich umglüht“ ist, zeigen wie Mosen wirklich „den grauenvollen Genuss, welcher in der Furcht vor dem Geheimnisvollen liegt, in vollen Zügen genossen hat“.[32]) Gesteht er doch selbst, dass ihn eine innere dämonische Lust zuweilen antrieb, dieses Fantasiespiel „zwischen Lust und Entsetzen fast bis zum Wahnsinn zu steigern“.

Die Schilderungen des Kirchhofspukes stimmen so sehr mit denjenigen in der „Todesahnung“ zusammen, dass der Zusammenhang der beiden Gedichte untereinander und mit der Ode „An Louisen“ und zugleich die Beziehung der ganzen Gruppe zu der Liebe Mosens zu Louise Facilides klar wird. Der junge Träumer gefiel sich darin, sich in seinen Träumen mit dem Helden seiner Ballade zu identifizieren. Er mochte dies alles als eine Vorahnung seines eigenen zukünftigen Schicksales betrachten. Wenn der Tod „die Leiden umgewandelt hehr in Freuden“ haben werde, so hoffte er als Geist mit der Geliebten vereinigt zu werden, wie Hölty in seiner Ode „Der Tod“ gesungen hatte:

Wir sehen uns, Theuere, wieder, umarmen uns,
Wie Engel sich umarmen, in Licht gehüllt,
Am Thore Gottes, Ewigkeiten
Lieben wir uns, wie sich Engel lieben.

Und wie der Wilhelm der Ballade, erwartete auch Mosen von seiner Louise eine freudige Nachfolge in den Tod. Manchmal aber spiegelten ihm seine Träume ganz andere Zukunftsbilder vor. Dann wurde er an dem Glauben an Liebe über den Tod hinaus irre. Dass er aber nicht immer zu demütigem Entsagen

[32]) Erinnerungen S. 43.

und frommen Hoffnungen auf ein Jenseits aufgelegt war, zeigt eine andere Ballade, die gewissermassen ein Pendant zur „Totenbraut“ vorstellt.

Der Brauttanz (Eine Volkssage) ist insofern ein Pendant zur Totenbraut, als beide innerlich verwandt sind, aber in einem Gegensatze stehen, und sich gerade in dem, was sie unterscheidet, gegenseitig ergänzen.

Verwandt sind die Stoffe in ihrem Grundproblem. Auf diesem Umstand aber beruht auch vielleicht die inspiratorische Wirkung auf Mosen. Wie bei der Totenbraut ist der Kern des Stoffes der Treueschwur zweier Liebender. Aber die Handlung nimmt einen anderen Verlauf, da andere Voraussetzungen zutreffen. Der Gegensatz beruht in dem Charakter der Braut. In der „Totenbraut“ wird das Liebespaar durch den Tod geschieden; im „Brauttanz“ ist das Leben das scheidende Element. Dort hält die Braut dem toten Bräutigam die Treue, hier bricht sie sie dem Lebenden. Dort ist der Tod eine Belohnung der Treue, hier eine Strafe der Untreue.

Beiden Varianten aber ist eines gemeinsam, nämlich die passive Rolle des Bräutigams. Gerade dieser Umstand aber passte zu Mosens Stimmung; er gefiel sich ja selbst in dieser Rolle. Aber nun tröstete er sich nicht mit dem schwärmerischen Traum von der Vereinigung im Jenseits, sondern trotz der Passivität erklingt etwas wie das Grollen der Eifersucht und trotziges Pochen auf Vergeltung. Nicht wie in der Ode bittet er entsagend: „Bete dann für mich“, nicht als sanfter Schatten kommt er, um im Kusse die Geliebte zu holen, sondern diesmal ist er temperamentvoller: an dem Hochzeitstage der untreuen Geliebten mit dem Andern, um dessen Reichtumes willen sie ihn, den Armen verleugnet, nimmt die Hölle an ihr fürchterliche Rache.

Allerdings darf man in dieser Annahme, dass auch in dieser Ballade ein gutes Stück unmittelbaren eigenen Gefühlslebens stecke, nicht zu weit gehen. Der Gehalt an persönlichen Gefühles ist beim Brauttanz jedenfalls geringer als bei der Totenbraut.

In dem vorliegenden Falle kann man es als sicher bezeichnen, dass Mosen aus dem Sagenschatze seiner Heimat schöpfte. Ist auch die Sage von der untreuen Braut in keiner

spezifisch vogtländischen Fassung nachweisbar, so ist ihre Heimat jedenfalls Sachsen.

In Ludwig Erks Deutschem Liederhort finden sich in Band I S. 632 mehrere Volksballaden gleichen Stoffes. Doch fusst Mosen keinesfalls auf einer derselben, sondern einer Variante, die man als Fortentwickelung der bei Erk angeführten Anekdote annehmen darf. Diese Anekdote lässt sich bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgern, wo sie sich zuerst in juristischen Schriften, wie Philipp Camerarius Operae horarum subcisarum Frankfurt 1591 und in Joh. Georg Goedelmann (Godelmannus) Schrift De Diaboli Malitia (in deutscher Uebersetzung „Von Zauberern" etc.) 1592 findet. Später erscheint die Geschichte in Anekdotensammlungen, wie sie für Pastoren zur Ausarbeitung von Predigten zummengestellt wurden. So bei Joh. Mollerus, in dessen Allegoriae profano-sacrae Leipzig 1661 und in Michael Wiedemanns historisch-poetischen Gefangenschaften Leipzig 1685. Im 18. Jahrhundert verwendete Abraham a Santa Clara die Anekdote in seinem „Heilsamen Gemisch-Gemasch" 1704 und endlich findet sie sich in Bergmanns „Bestraffter Zungensünd" Dresden 1709. Dort lautet sie folgendermassen:

„In Sachsen war eine Jungfrau, welche die Ehe zusagte einem jungen Gesellen, der zwar schön und darbey arm war. Dieser merckte vorher, was künftig erfolgen würde, und sprach zu ihr: Weil sie reich wäre, er aber arm, befürchtete er, sie werde ihm die zugesagte Treu nicht halten. Die Jungfrau verschwur sich hart mit diesen Worten: Wofern ich einen andern, als euch freyen werde, so hohle mich der Teufel alsdann auff derselben Hochzeit weg! Was geschieht? Nach kurzer Zeit änderte sie ihren Sinn, verlobte sich mit einem andern, und setzte den ersten hindan. Dieser erinnerte sie ihrer gethanen Zusage, und zugleich ihres schweren Verfluchens. Aber sie schlug alles in Wind, verliess den ersten Bräutigam, und hielt mit dem andern Hochzeit. Am andern Hochzeitstag, da alle Gäste am lustigsten waren, ward die Braut (massen ihr das Gewissen aufwachte) sehr traurig. Es kamen endlich zween Teufel in Gestalt zweyer tapferer Edelleute ins Hochzeits-Hauss, wurden frenndlich empfangen und zu Tische gesetzt. Als die Tische abgenommen, ward der Tantz angefangen; dem einen ward Ehrenthalber als einem Frembden die Braut überreichet, dieser

tantzte zwey mal mit ihr und führet sie hernoch mit grossem Heulen und Geschrey aus dem Gesicht der Eltern und Freunde durch die Thür in der Lufft hinweg."

Gerade der Umstand, dass diese Anekdote in Predigten verwendet worden sein mag, erklärt ihr lebendiges Fortleben im Volksmund. Wie nun die Gestalt beschaffen gewesen sei, in der die Volkssage Mosen vorgelegen hat, darüber ist nichts gewisses zu sagen. Es ist also nicht zu ersehen, ob die erweiternden Züge und Modifikationen der mündlichen Tradition oder dem gestaltenden Dichter angehören. Die Abweichungen sind zwar nicht gross, aber in Bezug auf den Aufbau der Handlung wesentlich.

Jedenfalls zeigt Mosen in der Komposition gegenüber der Totenbraut grossen Fortschritt, er lässt nämlich mit Recht den dramatischen Charakter der Ballade mehr hervortreten. So beginnt schon gleich die Expositionsszene ohne erzählende Einleitung mit dem Schwur der Liebenden in direkter Rede:

Und wäre das Bettlein auch arm,
So ist's mir an liebender Brust doch warm!
Liebchen, wir lassen und trennen uns nicht;
Der Böse, der hält dann schweres Gericht,
Wer ein anderes Liebchen erkieset und freit,
Und er tanze mit ihm um die Seligkeit.

Nun erst wird in einer Zwischenstrophe die Situation angedeutet und die Personen vorgestellt:

Ein armes Mädchen und wandernder Knabe
Schieden so mit beweglicher Habe.
Und an einander hing der Lippen Glut
Und fernhin noch schwang sie den leichten Hut.

Dann folgt die Erzählung von den endlosen Wanderungen des Knaben und seiner beständigen Treue. Die breiten Schilderungen dieses Teils sind Mosens Eigentum.

Das Mädchen findet durch glücklichen Zufall ihren Vater, dagegen der arme Geliebte irrt weiter durch die Welt. Bei der Schilderung eines rauhen Wintertages springt die Erzählung plötzlich in direkte Rede, in Dialog um:

Da hört er lustige Pfeifen und Geigen.
„Sag', wem gilt denn der jubelnde Reigen?"
„„Das Hochzeitsgejubel ist im Schlosse drinn!""
Er wanderte frierend und jammernd hin.

In dieser Knappheit und Lebendigkeit zeigt sich Mosen in seinem Brauttanz seiner sonstigen Vorliebe für bedeutungslosen Wortschwall überlegen. Ein richtiges Verständnis für dramatisch wirksamen Aufbau der Handlung beweist er aber mit dem Zusammenführen des Paares am Hochzeitstage und der Steigerung der Erkennungsszene. Die Braut im Schlosse ist die ungetreue Geliebte des Bettlers, sie verleugnet nicht nur den Armen, sondern ihr Bräutigam lässt ihn sogar mit Hunden vom Schlosse hetzen. Der Verstossene findet in Winter und Schnee seinen Tod. So bürdet ihr Mosen noch die direkte Schuld an dem Untergang des früheren Geliebten auf. Von alledem, dieser Zuspitzung des Konfliktes sowohl, als der mitwirkenden Rolle, welche die äussere Natur spielt, weiss die Volkssage, soviel sich überblicken lässt, nichts.

Der Fortgang der Handlung entspricht zwar der angeführten Fassung der Volkssage, aber bemerkenswert ist, dass Mosen in bewusster oder unbewusster Wahrung der Einheit der Zeit die Vorgänge auf denselben Tag zusammen gedrängt hat, sehr zum Vorteil ihrer Wirksamkeit.

Als die Hochzeitsgesellschaft weitertanzt, gesellen sich um Mitternacht zu ihr vier unheimliche Gäste:

Wie Himmel und Wasser so blau
War einer, und hoch der Körper an Bau;
Aber der zweite war schwarz wie der Tod,
Ein anderer grün, der vierte war rot.
Jeder bat um ein Tänzchen die lustige Braut,
Und sie lärmten, zechten und jubelten laut.

Während des Tanzes führen sie geheimnisvolle Reden. Ein wildes Juchheysa, Juchhei! feuert den Tanz immer toller an, bis die Braut aufkreischend niedersinkt.

Da schlingen sich die Viere zu einem Reihen um sie:

O weh du schön Bräutlein o weh!
Da draussen dein Bräut'gam harrt dein im Schnee!

Entsetzt fliehen die Gäste. Die unheimlichen Tänzer aber tanzen mit der Braut zur Thür hinaus durch die Luft, ganz wie in der angeführten Fassung der Sage bei Bergmann:

Und es heulte gewaltiges Windsgebraus,
Hoch um den Schornstein es heulte und pfiff,

Dass schneidend an Herz und Ohren es griff,
Als wenn Geister umtanzten das oberste Dach
Und es schallte wie Winseln und jammerndes Ach.

Bei der Ausgestaltung der Schlussszene lehnt sich Mosen an Bürgers Leonardo und Blandine an. Von dort stammt das von Mosen mit einiger Uebertreibung angewandte Juchheysa Juchhei der teuflischen Tänzer. Auch dafür, dass Mosen seinen Teufeln verschiedene Farben verleiht, ist vielleicht in Bürgers Ballade das anregende Vorbild zu suchen. Die Junker, welche der Prinzessin den Tod Leonardos kundgeben, erscheinen in geheimnisvoller Folge in verschiedenfarbigen Gewändern. Auch der ganze jambische anapaestische Rhythmus der Ballade kann von „Leonardo und Blandine“ beeinflusst sein.

Im Aufbau und der Steigerung der Teufelsszene beweist übrigens Mosen ein technisches Geschick, das seinen sämtlichen übrigen Jugendgedichten abgeht.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Ueberarbeitung eines Volksliedes, und zwar eines der verbreitetsten deutschen Kinderlieder. Dasselbe findet sich in „Des Knaben Wunderhorn“ unter dem Titel „Verspätung“, doch ist nicht anzunehmen, dass es Mosen dort kennen gelernt habe, denn gerade dieses Lied ist in einer vogtländischen Variante überliefert. Dieselbe ist bei Dunger in der Sammlung „Kinderlieder und Kinderspiele aus dem Vogtlande“[33]) abgedruckt. Eine Vergleichung ergibt, dass Mosen in seinem Gedichte, das den Titel „Des Kindleins Klage“ trägt, versucht, unter Aufgabe der stereotypen Wiederholungen, die gerade für das Kinderlied charakteristisch sind, den Dialog reicher und beweglicher zu gestalten.

Mit grossem Aufwand von Versen in Szene gesetzt, aber äusserst unbedeutend sind die drei Balladen, welche unter dem Titel: „Das Schlachtfeld“ zu einer Art von Novelle in Versen zusammengestellt sind. Der Inhalt derselben ist in aller Kürze folgender:

I. Auszug eines Heeres zu einer Schlacht. Abschied eines jungen Kriegers (Gustav) von seinem Mädchen (Laura). Kampf und Sieg.

[33]) Plauen 1874. S. 88. Weitere Litteratur in Erks Liederhort S. 63 ff.

II. Heimkehr der Sieger. Festlicher Empfang und allgemeines freudiges Wiedersehen. Nur „Laura“ findet ihren „Gustav“ nicht, so viel sie auch, wie Lenore bei Bürger, nach ihm sucht und forscht. Ein Krieger teilt ihr mit, dass Gustav nach tapferem Kampfe gefallen sei. Laura eilt sodann auf das Schlachtfeld, um nach dem Geliebten zu suchen. Sie erquickt einen verwundeten Greis, der im Sterben liegt.

III. Laura findet einen Jüngling, der wie tot daliegt. Ihre Fürsorge ruft ihn ins Leben zurück. Während er wieder in Schlaf sinkt, sucht sie weiter nach Gustav, aber vergebens. Erst der Morgen enthüllt, dass der von ihr gepflegte niemand anderer ist, als der Geliebte. Thränen der Freude. Heimkehr.

„Zum schönen Hochzeitsglanze,
Zum frohen Wirbeltanze
Pfeifenklänge,
Jubelsänge,
Hall'n nach dreyen Monden drauf.“

Da Mosen augenscheinlich seinen Stoff selbst erfand, fehlt es seiner rührenden Geschichte an Lebensfülle und Wahrheit. Die Schlacht, die er schildert, ist eine Schlacht, „die sich nie und nirgends hat begeben“, und es gebricht Mosen bei aller Nacheiferung Schillers im einzelnen das geniale Divinationsvermögen der Schillerschen Phantasie, das faszinierende Pathos und der überströmende Reichtum der Schillerschen Sprache.

Dieser Balladenzyklus hat nur ein bedingtes Interesse, als Vorläufer der Kampfschilderungen im Frühlingstraum und als Nachwirkung der Kriegserinnerungen aus der Jugendzeit.

Mosen hat noch zwei Stoffe der Volkspoesie verarbeitet. „Der Nixentanz“ schildert den winternächtlichen Reigen der Nixen am Weiher bei der Mühle auf einem Fleckchen, das stets von Eis und Schnee freibleibt. Wieder verknüpft sich mit der Geistererscheinung die Vorbedeutung eines bald eintretenden Todesfalles.[34])

Am allerwenigsten gelungen aber in Bezug auf Gestaltung des Stoffes, wie auf sprachliche und formelle Durchführung ist „Der Gang nach der Höhle“, eine gruselige Schatzgräbergeschichte. Ein armer Vater steigt in eine Höhle, um „die

[34]) Aehnliche Sagen bei Grimm, Deutsche Sagen, No. 209.

graue Frau“ zu erlösen und goldene Brote für seine hungernden Kinder zu gewinnen. Unter steten Anrufungen Gottes und des heiligen Thomas und jammernden Selbstgesprächen gelangt er zwar an sein Ziel, aber die letzten Worte deuten auf seinen baldigen Tod! In der Schilderung des Spukes in der Höhle hat Mosen seine ganze Phantasie aufgeboten. Manche Anklänge an Schillers Taucher finden sich. Vielleicht könnte auch hier auf Tiecks romantische Märchen hingewiesen werden, doch ist ein strikter Nachweis nicht zu führen.

Das „Bruchstück aus einem Trauerspiele“ endlich ist eine in unregelmässigen Versen gereimte Erzählung, die sich in einen übermässig umständlichen Vergleich menschlicher Leidenschaft mit der Flamme verliert. Mosen lehnt sich bei der Durchführung dieses Gleichnisses wieder an Schillers „Lied von der Glocke“ an. Auch im Klange einzelner Verse verrät sich das Vorbild. Ueber den Stoff des jedenfalls nie vollendeten Dramas, aus dem Mosen nur diese ganz epische Stelle mitteilt, deren Schiller nachgestammeltes Pathos er für dramatisch halten mochte, kann man einiges vermuten. Es handelt sich um den Bericht eines Spielmannes über die Greuel eines Volksaufstandes. Vielleicht darf man die Stelle:

Ich kam nach Prag, ein finstrer Gott
Fuhr in mich wild zerstörend ein . . . .

mit einer von Zschommler berichteten Thatsache kombinieren. Dieser erzählt nämlich von dem Interesse, welches Julius Mosen den historischen Erinnerungen aus Plauens Vergangenheit entgegenbrachte:

„Sinnend weilte er oft auf dem Hradschin, dem alten Schlosse der Vögte, in dem einst Karl IV. sich aufgehalten, und erinnerte sich des Blutbades, das die Hussiten bei der Erstürmung dieses Bollwerkes von Plauen am 25. Januar 1430, am Tage Pauli Bekehrung, unter der dahin geflüchteten Bürgerschaft anrichteten. „Sieh', Eduard“, sagte er zu seinem Bruder, der ihn zuweilen in Plauen aufsuchte und mit dem er die geschichtlichen Stätten der Stadt sowie ihre Umgebung durchwanderte, „da hinunter ist das Blut der treuen Männer geflossen wie ein dahinrinnender roter Bach.“

Diese Teilnahme an dem Schicksal der gemordeten Plauener Bürger erklärt auch die an dem jungen Freiheitsträumer merk-

würdig erscheinende, ganz reaktionär klingende Variation des Schillerschen:

„Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei
Und wär' er in Ketten geboren"

in:

„Und das befreyte Selbst ist elend und verloren,
Denn von Natur sind wir in engem Zwang geboren".

Uns ist diese erste Veröffentlichung, mit welcher der junge Mosen hervortrat, eher ein Zeichen für die frühe Entwicklung seines Selbstgefühls als Dichter, als ein Beweis für die Frühreife seines Talentes. Dem jungen Autor allerdings bedeutete seine Gedichtsammlung mehr. Sie diente dem Studenten als Empfehlung, als er nach Jena ging. Ihr verdankte er seine Aufnahme in die von seinem Gönner Prof. Hand geleitete „Aesthetische Gesellschaft". Auch in materieller Hinsicht bedeutete die Publikation einen sehr erwünschten Erfolg. In dem Briefe des Vaters vom 5. Januar 1823, in dem er sich für die Uebersendung des Prachtexemplars bedankt, spricht derselbe von den „ersten schriftstellerischen zwanzig Thalern", und mahnt den Sohn noch: Halt um Deines eigenen Glückes willen mit dem Erlös aus neuen Gedichten genau Rechnung.[35])

Für uns tritt die Frage nach dem künstlerischen Werte ziemlich in den Hintergrund, für uns ist es schon von Wert, überhaupt einen Einblick in das erste Werden und Reimen dichterischer Produktion zu gewinnen. — Man sieht den Gymnasiasten Mosen auch als Dichter im Verhältnis des Schülers mannigfaltigen Meistern gegenüber. Neben dem bewussten Nachahmen zum Zwecke des Lernens findet sich auch unbewusstes Nachsprechen und ungewolltes Nachempfinden.

Ziemlich oft trifft man zwar auf Spuren Schillerschen Einflusses, aber kategorisch zu behaupten, dass der „sehr geweckte Julius Mosen ganz in Schillers Bann gestanden habe",[36]) heisst zu viel und zu wenig sagen, denn man verkennt dann die Einflüsse, die auf Mosen tiefere und andauernde innere Wirkung

[35]) Vergl. Erinnerungen S. 139 und 144.

[36]) Vergl. die Vorrede zu der Ausgabe von Mosens Gedichten durch Paul Friedrich. Halle. Bibliothek der Gesamtliteratur. Otto Hendel.

ausübten. Unter diesen steht obenan die Anregung zur Balladendichtung durch Bürger; von grosser Bedeutung ist ferner das Anklingen an Matthisson und Höltysche Stimmungen. Von dem eigenen Gefühlsleben des jungen Mosen finden in diesen Gedichten hauptsächlich zwei Seiten Ausdruck, nämlich seine anhängliche Liebe zur Heimat, und seine Schwermut. Aus dem Zusammenwirken dieser beiden Faktoren mit der Liebe zu Louise Facilides resultiert die Eigenart, mit welcher Mosen einen Stoff der Volkspoesie gestaltete, der schon Bürgers berühmter Lenorenballade zu grunde lag. Beeinflusst scheint dabei Mosen durch Hölty im allgemeinen, und im einzelnen durch die Idylle „Der arme Wilhelm" und die damit zusammenhängende Elegie auf den Tod eines Landmädchens.

In der Totenbrautballade hatte die junge Liebe Mosens ihren merkwürdig wehmütigen Ausdruck gefunden. Das zarte schwärmerische Verhältnis scheint mit dem Scheiden Mosens von Plauen, als er die Universität Jena bezog, nicht ein Ende gefunden zu haben. Der junge Student trug das Bild Louisens treu im Herzen. Da liess ein hartes Geschick seine melancholischen Träume zur Wirklichkeit werden, allerdings nicht so, wie er sie als Ahnungen in seinen Gedichten ausgesprochen hatte; nicht ihn ereilte der Tod, sondern die Geliebte. Zschommler berichtet hiervon folgendes.[37]) „Louise Facilides wurde plötzlich von schwerer Krankheit erfasst, von der sie sich nicht erholen sollte. Die Kunde davon war auch nach Jena gekommen. Julius Mosen, zum Tode betrübt, machte sich sofort auf, mietete ein Pferd und eilte der Heimat zu. In Plauen angekommen, brachte er sein treues Tier unter und begab sich schweren Herzens in das ihm so bekannte teure Haus am Markt, wo er die Familie weinend antraf. Auf seine Bitte hin trat er an die ein wenig geöffnete Thür des Krankenzimmers, warf einen einzigen langen und schmerzlichen Blick auf die schon wie verklärt daliegende Louise; Thränen erfüllten sein Auge; er drückte, ohne ein Wort sagen zu können, den Eltern bewegt die Hand zum Abschied, und kurze Zeit darauf sahen die erstaunten Bürger Plauens einen stattlichen Jenenser Musensohn in der Tracht der Burschenschafter seiner Zeit, mit langem wallenden Haar zum Stadtthor hinaus sprengen. Die am 29. Mai

[37]) S. 145.

1804 geborene Christiane Louise Facilides starb in ihrem neunzehnten Jahr am 2. Januar 1823.

In dem Briefe vom 5. Januar 1823 spricht der Vater Mosens scherzend von einer „Rüpelreise“, „Donquixeoterie“ und der „Dulcinea von Toboso“. Er wusste wohl nicht, wie ernste Gefühle und ein wie trauriges Ereignis den Sohn zu dem phantastischen Ritt durch die Winterkälte getrieben hatten. Auch mochte ihm noch unbekannt sein, dass das tragische Ende des kleinen Romans bereits eingetreten sei.

Julius weicht offenbar einer Aussprache aus. Nur ein ganz kurzer Satz lässt in dem Briefe vom 14. einen Einblick in seine Stimmung zu: „Ich bin seitdem in so manche traurige Stunde hineingeraten.“ Dies lässt erkennen, wie schwer der Verlust auf ihm lastete.

Seiner harrten aber noch weitere schmerzliche Erfahrungen, denn auch der Vater fiel in schwere Krankheit. Die Gewissheit, dass alles ärztliche Bemühen umsonst sei, schlug ihn so nieder, dass der kranke Vater selbst tröstende Worte sucht.[38]) Als nun aber am 18. August desselben Jahres der Vater Mosens starb, hielt unsern Dichter nur die Pflicht aufrecht, seiner Mutter und den jüngeren Geschwistern Tröster und Berater zu sein. Aus seinen Briefen an die Mutter spricht das Vertrauen auf Gott und die Unterstützung guter Menschen. Das Glück war ihm auch nicht unhold. Mit seinem erfolgreichen Festgedicht auf Karl August eröffnete sich ihm eine frohere Aussicht auf die Zukunft. Hands Vermittlung mochte ihm auch die Mitarbeit an der Herausgabe von Kosegartens Werken verschafft haben. Als er endlich an Dr. Kluge einen opferwilligen Mäcen fand, war er fürs Erste geborgen. Da aber die Fortsetzung des juristischen Studiums zweifelhaft geworden war, ergriff er mit Begierde die Gelegenheit, alle Sorgen um eine ungewisse Zukunft, alle quälenden Zweifel zu vergessen und fortzugehen in die weite Welt, dahin, wohin den Knaben schon die Sehnsucht gezogen hatte, nach Italien.

Begeistert berichtet er der Mutter von dem „Herzensfreund“, den er „einen herrlichen Mann“ nennt. „Wie ein Fürst“ kam sich der arme vom Unglück verfolgte Schullehrerssohn vor, als

[38]) Vergl. Zschommler S. 153.

er hinaus durfte, frei von Allem, was ihn beengte, um zu geniessen, zu erleben und zu lernen. Seine Dichterphantasie malte ihm sicher die Zukunft so rosig als möglich vor, und liess ihn träumen von einem unabhängigen Dasein und frühem Ruhm, denn Anregung und Stoff zur Bethätigung seines Talentes erwartete er in überströmender Fülle von dieser Reise, die er im Herbst 1825 antrat.

Vorher aber hatte er noch ein Werkchen vollendet, dessen Subskriptionslisten dank seinen weitgehenden Beziehungen durch die Burschenschaft bald gefüllt waren.

Es ist seine Novelle:

Der Gang zum Brunnen.

Auf dem Titelblatt findet sich ein Motto, das deutlich genug auf den Zusammenhang mit den Ereignissen des Lebens weist. Dasselbe lautet:

Und dir wär von allem Lieben
Nichts, als solch ein Bild geblieben.

Das Widmungsgedicht, das sowohl in der Form (Ottave rime) als in dem Aufbau seines Inhaltes, als endlich dem Schlussreim:

„Die vor uns liegt wie Abendsternes Klarheit
Halb kenntlich als halb Märchen und halb Wahrheit."

an Goethes beide Zueignungen Anklänge bietet, spricht von einem „alten schwerbekämpften Leid". Diese leidvolle Liebe ist natürlich die uns bekannte Liebe zu Louise Facilides. Das tragische Ende derselben hatte den schwermütigen Charakter, der ihr schon in den Gedichten von 1822 anhaftete, noch verstärkt. Das Märchen aber, das Mosen mit der Wahrheit verquickte, ist uns ebenfalls bereits bekannt, es ist die Totenbrautsage.

Unter der Wirkung der beiden schweren Verluste, der Geliebten und des Vaters,[39]) griff Mosen, der sich seinen Schmerz

[39]) Der Schmerz um den Verlust von Vater und Heimat spricht deutlich genug aus Stellen wie folgenden: S. 8. Denn ich hatte weder Vater noch Mutter mehr, und jeder wehende säuselnde Halm um mich schien den armen verlassenen Waisen zu beweinen. Ich wollte aber meine Güter hingeworfen haben, nur um einen Kuss von meiner Mutter, oder nur um ein liebendes Wort von meinem Vater. Aehnlich S. 39: Ich fühlte jetzt recht lebhaft das Bedürfnis liebende Aeltern zu haben.

von der Seele schreiben musste, nach dem alten Stoffe, den er schon einmal gestaltet hatte.

In Prosa, in der Form der Novelle, die damals durch Tiecks Vorgehen zur Modeform der Dichtung zu werden begann, suchte Mosen seiner trüben Stimmung Herr zu werden, indem er niederschrieb, wie es ihm ums Herz war. Dabei liess er die Handlung der Ballade unberührt bestehen. Wilhelm erhielt den Zunamen Weller, Louise wird zur Tochter des Pfarrers von Buchenau. Buchenau aber ist sein Heimatsdörfchen Marieney.[40])

So zeigt sich „der Gang zum Brunnen“ als ein Denkmal zartsinniger Pietät gegen die frühgestorbene Geliebte und als ein Abschiedsgruss an die teure Heimat, die er mit des Vaters Tod zugleich verlor.

Auf den Zusammenhang mit den Ereignissen des Lebens deutet auch die Schilderung des Rittes durch die Wintersnacht, bei welchem sich Wilhelm Weller den Keim des Todes holt. Es ist der eigene Ritt an das Todesbett der Geliebten, der hierbei dem Dichter als Vorbild diente. Weiter lässt Mosen seinen Helden bei dem alten Schullehrer von Waltersgrün Aufnahme und Pflege finden. Es ist natürlich der eigene Grossvater in Arnoldsgrün, dem der Enkel damit ein Denkmal dankbarer Liebe setzt. Auch das Milieu, in welchem Mosen zur Zeit der Abfassung der Novelle weilte, klingt in derselben nach. Als eine Erinnerung aus der Universitätszeit erzählt er angeblich in seiner Novelle die wahre Geschichte eines Universitätsfreundes. Freundschaft in ihrer überschwänglichsten Gestalt, deren Schwärmerei sie der Liebe nähert, erfüllt das ganze Werkchen.

Mosen hat aus erzählungstechnischen Gründen die Figur eines dritten Freundes,[41]) den er Horst von Theimar nennt, eingeführt. Dieser ist der Besitzer des Schlosses in Buchenau.[42])

---

[40]) So erscheint der aus den Erinnerungen und Georg Venlot bekannte moosige Kirchturm, die Kirche mit ihrem Schieferdach, der Friedhof mit seinen Gräbern und entlaubten Fliedersträuchern, das Pfarrhaus und das Schloss.

[41]) In seinen Mund legt der Verfasser die Erzählung abgesehen von Briefen und Tagebuchblättern.

[42]) Hierbei schwebte dem Verfasser das Schloss seiner Pathin Wilhelmine von Thoss vor.

Er hat Wilhelm Weller, seinen Studiengenossen und Kriegsgefährten nach Beendigung der Freiheitskämpfe mit sich genommen. In Buchenau findet der überschwänglich schwärmende Jüngling sein Ideal in der Tochter des Pfarrers. Horst von Theimar wirbt für seinen Freund, aber in unerklärlicher Scheu weicht Louise Wilhelm aus. Sie hat sein Bild im Traume erblickt, die Erscheinung ihrer toten Mutter hat ihr Wilhelm als Bräutigam gezeigt. Vor der Berührung des Geisterbräutigams flieht Louise. Auch Wilhelm hat geheimnisvolle Ahnungen. Um ihn von seiner Schwermut zu zerstreuen, führt ihn Horst nach der Stadt,[43]) aber von dort treibt ihn die Sehnsucht zurück. Er reitet ein Pferd zu Tode und findet unterwegs erkrankt bei dem Lehrer von Waltersgrün Aufnahme, aber auch vom Krankenbette zieht es ihn zu Louise. Mit den ersten Kräften schleppt sich der Genesende nach Buchenau, wo er am Brunnen des Pfarrhauses der Geliebten begegnet. Sie erschrickt über seine Erscheinung. Er findet noch das Schloss des Freundes, wo er stirbt. Louise folgt ihm bald ins Jenseits nach. „Ueber die Ursache ihres frühen Todes ist für uns ein dichter Vorhang gezogen. So wie erzählt wird, ging sie zum Brunnen, um sich frisches Wasser zu holen, um eine verwelkende Rosenstaude zu erfrischen. Stillschweigend kam sie mit dem leeren Kruge zurück, und erzählte erst am andern Tage, dass an der Brunnenthüre eine bekannte Gestalt gestanden“ . . .

So hat Mosen die gespenstischen Elemente seiner Ballade in Traum-Visionen umgestaltet. Einen deutlichen Hinweis auf die Ballade enthält die Tagebuchstelle, wo er seinen Weller ausrufen lässt: . . ich eile hinüber zu dir, und sollte ich sterben müssen um deinetwillen; um deinetwillen wie süss! du süsse Totenbraut.[44]) Die grosse Rolle, welche Träume in dieser Novelle spielen, weist deutlich darauf hin, dass in der Zwischenzeit seit den Gedichten von 1882 neue Faktoren auf Mosen zur Wirkung gelangt waren. Ich meine die Romantik, und vor

[43]) Die Tagebuchblätter, auf denen Mosen seinen Helden seine „schwärmerisch-kranken Gefühle“, wie er selbst S. 41 sagt, besonders breit aussprechen lässt, zeigen gleichzeitig eine Nachwirkung der Novalisschen Nachtbegeisterung in Verbindung mit der Todessehnsucht. Vergl. Gang zum Brunnen S. 31.

[44]) Gang zum Brunnen, S. 41.

Allem Novalis, und neben ihm vielleicht Wackenroder und Tiecks Sternbald.[45])

Die Liebe Wellers zu Louisen ist asketisch mystisch. Sie berührt sich mit religiöser Frömmigkeit, sie ist Madonnenkultus. Es ist die keusche Liebe zur künftigen Geliebten Klopstock-Höltys, und die ekstatische Todeswollust von Novalis und Schulze, ein Schwelgen in Gedanken an ein passives Märtyrertum. Wie Mathilde im Ofterdingen sagt, „Mich dünkt, ich kennte dich seit undenklichen Zeiten", schreibt Weller in seinem Tagebuch: „Ich habe dich lange schon geliebt — seit meinen frühesten Knabentagen. Du bist mir oft erschienen im Traum, bis ich dich selbst fand."

Leise klingen die zarten Töne des weichsten der Romantiker in Mosens Novelle nach, die in allen Teilen von der Mollstimmung der Wehmut beherrscht ist. Wehmütig ist die Freundschaft, die Liebe, die Freude an der Natur, überhaupt jedes Gefühl, das die Teilnahme des Lesers erwecken soll, ist durch die Worte Wehmut und Schwermut, wehmütig und schwermütig charakterisiert.[46]) Man vergleiche dazu nur die Häufigkeit, mit der die Wehmut in den „Hymnen an die Nacht" begegnet.[47]) Auch finden sich bei Mosen überaus zahlreiche Adjectiva mit Zusammensetzungen mit un- und wunder.[48]) — Beispiele: S. 6 ein wundersames Schicksal, S. 9 wundersam ergriff, S. 26 wunderbare Gedanken, S. 18 unaussprechlich, S. 26 unermesslich lieben. Daneben S. 11 rätselhaft. Als besonders charakteristisch kann noch auf die süsse geisterhafte Wonne S. 51 hingewiesen werden.

Direkt an Novalis Sprachmystik erinnern Sätze wie:[49]) S. 26, Wunderbare Gedanken gingen durch meine Seele, wie ein

[45]) Man vergleiche die Rolle, welche der Traum in Novalis Roman spielt und zahlreiche Aeusserungen der Fragmente über den poetischen Wert des Traumes.

[46]) Gang zum Brunnen, S. 6, 8, 28, 29 etc.

[47]) Novalis Tagebuch. 15. April 1800: Süsse Wehmut ist der eigentliche Charakter einer ächten Liebe. — 27. Juli: Ich habe zu Sophie Religion, nicht Liebe.

[48]) Vergl. Hermann Petrich: Drei Kapitel vom Romantischen Stil. Leipzig 1878.

[49]) Dem Wunderbaren als Element der Poesie (Nov. Ofterdingen) entsprechen die wunderlich gemischten Worte (Nov. II. 110) Ausg. von Schlegel und Tieck.

Herüberwehen aus einem Leben hinter dem Leichentuch, wie Harfenklänge um Mitternacht; S. 47, In die grünen Matten, zu den blumigen Auen, zu den sonnigen Bahnen, wo die Sterne blühen, wie Vergissmeinnichte; S. 23, Ich hatte lange gebetet, und ward aufgelöst in Anschauung und Inbrunst; S. 10, Wie meine Augen wonnetrunken auf ihr ruhten, so wurde ich selbst immer heiliger und jeder Gedanke in mir ward zum Gebete; S. 33, Solltest du dich meiner erinnern, wie eines Morgentraumes. Ach, ich denke deiner wie eines Engels mit Sternenblumen. Sogar ganz äusserlich erinnern die blauen Blumen Louisens an Novalis, der sicher für die angeführten übersinnlichen Vergleiche Mosens Vorbild war.

Echt romantisch ist auch der Charakter Wellers. Ein berufloser Schwärmer, der die Wirklichkeit nicht kennt. Was sollte auch der junge Verfasser, der sich über das, was er selbst wollte und sollte, nicht klar war, seinem Helden für einen Beruf geben Es ist nur zu verwundern, dass er ihn nicht einen Künstler oder Poeten nannte. Allerdings lässt er ihn in Waltersgrün dem Lehrer einen Lutherkopf malen, aber er bemerkt dabei, „zum Zeitvertreibe", und sagt nur, dass nach seinem Aeusseren zu beurteilen, „herrliche Empfindungen und ausgekämpfte Leiden in seiner Brust zu ruhen schienen", drückt sich also möglichst unbestimmt aus. In der Kunst, „auf eine angenehme Art zu befremden",[50]) war wohl Mosen Schüler von Novalis, aber das Helldunkel seiner Gefühlswelt, die Traumhaftigkeit alles Geschehens erscheint doch mehr als jugendliche Unreifheit der Darstellungskunst. Die Charaktere zerfliessen in eine süssliche Weichheit. Die beiden Freiheitskämpfer, die das eiserne Kreuz errungen, gebärden sich wie hysterische Mädchen. Mosen hat seinen Stil unglaublich verzärtelt. Abgesehen von der Wehmut spielen Ausdrücke wie lispeln, rühren, in Thränen zergehen, heilig, zerschmelzend, seufzend, schluchzend etc. eine grosse Rolle.

Im Besonderen ist hervorzuheben der übermässige Gebrauch von „so" beim Adjectivum, das man das „sentimentale so" nennen könnte. Beispiele: S. 8, Alles war so freundlich und so friedlich; S. 28, Es ist alles so wehmütig, so lieblich um sie; S. 29, Hier ist es so schön, so traurig, so abgeschieden; S. 31,

[50]) Novalis III, 32. Ausg. von Meissner.

Wie ist mir doch so weh, wie war ich doch so glücklich, jetzt ist es so anders, dort ist Alles so traulich, wie bin ich doch so glücklich, wenns Nacht, da stehest du mir ja so klar, so ganz hell vor meinen Augen, dann ruht dein holdes Antlitz so mild auf mir.[51])

Man vergleiche etwa Novalis Ofterdingen S. 5, so unaussprechlich, so seltsamen; S. 6, so entzückend wohl, so tiefes, inniges Treiben, so klar und hell sähe. Auch im Sternbald ist dies „so“ häufig.

Mosen hat seine Abhängigkeit von der romantischen Schule in seinem Georg Venlot zu läugnen versucht. Im Jahre 1827 hatte er sie offen eingestanden, als er seinen Ritter Wahn an den Altmeister der Romantik Ludwig Tieck sandte mit der Bitte um sein Urteil, „so wie in den alten schönen Zeiten der Jünger sich gerne einem Meister anschloss“.[52]) Auch hat einige Jahre später der reifere Dichter in einem Briefe an Tieck nochmals seine Jüngerschaft zugestanden, indem er am 7. Oktober 1836[53]) an ihn schreibt: „Seitdem es mir vergönnt war, in den Zauberwald der deutschen Poesie einzutreten, ist mir Ihre Muse vor Allen und am freundlichsten entgegengekommen; was soll ich es läugnen, dass Sie und Novalis erst das Buch der Natur mir aufgeschlagen haben, in welchem ich seitdem treu und ehrlich studiert habe“.

Der Gang zum Brunnen ist Mosens Auseinandersetzung mit der melancholischen Sentimentalität, der Venlot enthält sein Ringen um eine Weltanschauung.

Es ist sehr wohl möglich, dass Goethes Werther auf die Jugendnovelle Mosens in mancher Hinsicht gewirkt hat. So könnte von dort formell entlehnt sein: die Anwendung von Briefen und Tagebuchblättern. An den Werther klingt an: die Naturschwärmerei, die Haltlosigkeit und Selbstauflösung des Helden. Auch Mosens Weller „hält sein Herzchen wie ein krankes Kind und gestattet ihm jeden Willen“.[54]) Auch er kehrt in sich selbst zurück und findet eine Welt mehr in Ahnung und

[51]) Weitere Beispiele S. 34, 35, 40, 43, 47.
[52]) Holtei, Briefe an L. Tieck III, S. 15.
[53]) Holtei, Briefe an Ludw. Tieck, Bd. III, S. 19.
[54]) Leiden des jungen Werthers, unterm 13. Mai.

dunkler Begier, als in Darstellung und lebendiger Kraft.[55]) Man vergleiche folgende Stellen, die sich auf das Naturgefühl beziehen:

Werther schreibt unterm 27. Juli: „Noch nie war ich glücklicher, noch nie war meine Empfindung an die Natur, bis aufs Steinchen, aufs Gräschen herunter, voller und inniger. — Mosen S. 31: „Wie ich da jedes Blümchen, jedes Gräschen auf sie beziehen konnte". Aehnlich: S. 29, „Bei jedem Tritte blieb Wilhelm stehen, jeder Strauch war ihm lieb, jeder Halm . . ."

Aber während Werther, der zwischen schwärmerischem Pietismus und überschäumender Kraftgenialität steht, zur Pistole greift, um seinem willenlosen Schwärmerdasein ein Ende zu machen, stirbt der Held des Schülers der Romantik an der Stimmung.

So scheinen sich bei Mosen mit den stimmungserregenden Faktoren des äusseren Erlebens mannigfache literarische Einflüsse verquickt zu haben. Von der Todtenbraut her wirkte noch Hölty, dazu traten jetzt Novalis und Goethes Werther. Dass das Resultat ein so überaus schwächlich-süssliches war, kann kaum wundern, wenn man alle die Elemente übersieht, die die Analyse ergeben hat. Der der Novelle beigefügte Frühlingstraum zeigt Mosen abermals als romantischen Träumer; seine Phantasie irrt von wirklich poetisch gesehenen Naturbildern durch Erinnerungen an Eltern und Heimat zu Träumen von Kampf und Tod. In den letzteren zeigt Mosen, dass sein Temperament nicht ganz in thränenseliger Wehmut erstickt ist. Sie klingen an die Schlachtenschilderungen der Jugendgedichte an, sind aber bereits weitaus plastischer.

Jedenfalls aber muss man sagen, dass es für Mosen gerade in jener Zeit von grösster Bedeutung war, dass er herausgerissen wurde aus dem dumpfen Versinken in sich selbst, und dass ihm Gelegenheit gegeben ward, Romantiker in gesunderem Sinne zu werden, durch den innigen Anschluss an Volkspoesie, auf seiner italienischen Reise.

[55]) Ebenda, unterm 22. Mai.

Italienische Märchen.

In einer autobiographischen Skizze, die mir zugänglich war nach einem Abdruck in dem Taschenbuch Penelope, Jahrgang 1844,[56]) äussert sich Mosen über seinen italienischen Aufenthalt wie folgt: „In den schönsten Tagen meiner Jugend unter dem heiteren südlichen Himmel allen geschichtlichen Erinnerungen heimgegeben, in Florenz, Rom und Neapel hingezaubert vor die Meisterwerke der alten wie der christlichen Welt, fand ich die mächtigsten Ahnungen meiner Knabenzeit lebendig und wirklich geworden. In mir hielten die Genien der grossen Vergangenheit die Auferstehung von den Toten".

In ähnlichem Sinne findet sich ein weiteres Selbstbekenntnis des Dichters:[57]) „Von allerbedeutendstem Einflusse auf meine Weltanschauung war die Betrachtung des Schlachtfeldes, wo die alte Götter- und Völkerwelt ihren Todeskampf gegen das siegende Christentum gerungen hatte, so dass die beiden gewaltigsten Dämonen der Weltgeschichte, der Sensualismus und der Spiritualismus, fast verkörpert vor meine Seele traten, mir später gewissermassen die beiden epischen Gedichte „Ritter Wahn" und „Ahasver" in die Feder diktierten und mich lehrten, die Geschichte anzusehen als einen Kampf der Gegensätze, in welchem sich die ringenden Geister läutern und verklären und so die höchste Aufgabe der Menschen hienieden darstellen und lösen . . ., aus welcher Idee heraus sich später meine Tragödien konstruierten".

Diese beiden Bekenntnisse legen besonderen Nachdruck auf die geschichtsphilosophischen Lehren, welche der Aufenthalt in Italien Mosen in unmittelbarer Anschauung vermittelt hat. In ihnen erkannte der Dichter des „Ahasver" und der Dramen die wertvollsten Früchte seiner Lehr- und Wanderjahre. Diese Urteile aus weit späterer Zeit sind sicher, sofern man den Gang der Entwicklung von Mosens Persönlichkeit als Ganzes betrachtet, richtig. Sie zeigen aber bloss einseitig, was der Dichter vom Standpunkt seiner späteren Entwicklung für wertvoll erachtete; sie zeigen nur einen Teil dessen, war er gefunden hat, aber nicht Alles, besonders nicht das, was er eigentlich gesucht

[56]) Dieser Jahrgang enthält die Novelle „Lebende Bilder", die später auch in die „Bilder im Moose" Aufnahme fand.

[57]) In Zschommlers Biographie im I. Band der neuen Ausgabe „Ausgewählte Werke", Leipzig 1899, S. 13.

hatte. Unmittelbar nach seiner Reise, vielleicht sogar, wenn die Datierung Rom richtig ist, mitten unter den Eindrücken der Reise selbst urteilte er ziemlich abweichend. Unter den Correspondenzen der Nr. 8 des Jahrganges 1827 des Gesellschafters findet sich ein Aufsatz: „Ueber Volksmärchen in Unter-Italien", der als Unterschrift das alte Pseudonym, das von den Gedichten des Jahres 1822 bekannt ist, „Julius Moses" trägt. Da spricht Mosen von seinen Zielen und seiner Tätigkeit während der Reise folgendermassen:

„Wackere Männer suchten in unserem Vaterlande zu retten, was zu retten war. Den Gebrüdern Grimm und den anderen Sammlern unserer deutschen Volksmärchen ward wohlverdienter Beifall. Hatte ich aber das besondere Glück, meine Jugendtage mitten unter dem Volke zu verleben und seine Lieder und Märchen schon an meiner Wiege zu hören, so ward ich späterhin um so aufmerksamer darauf hingewiesen, je mehr unser deutsches Schrifttum darauf hindeutete und davon predigte. In diesem Sinne begann ich meine Wanderschaft nach Italien. Obgleich ich von mehreren gelehrten Behauptungen: die Italiener hätten keine Volksmärchen, etwas irre geführt war, so fand ich mich doch nicht völlig davon überzeugt. Erzogen unter dem Volke, gewohnt mit dem Volke umzugehen, fand ich zu grosser Freude gerade das Gegenteil. Hat es aber schon im eigenen Vaterlande besondere Schwierigkeit, von seinem Volke die alten Sagen und Märchen zu überkommen, heischt es allerdings eine eigene Gewandtheit in der Sprache, um wieder jede einzelne Mundart zu verstehen, so wächst diese Mühe tausendfach bei einem fremden Volke, und zumal in Italien, wo eine Mundart der anderen so wenig gleicht, wo das Volk entweder schüchtern oder misstrauisch gegen jeden Fremden sich hinstellt. Das Eine wollte Klugheit, das Andere Fleiss, grosse Mühe aber beides."

Als Jünger der Romantik also zog Mosen über die Alpen. Sein Hauptinteresse galt Erzählungen und Liedern des Volkes. Das Bild, das er später in seinem Romane „Der Kongress von Verona" von dem Deutschtümler Arnold entwarf, darf in mancher Beziehung als Selbstporträt gelten. Denn auch Mosen durchstöberte alles, was nur aus dem Mittelalter herrühren konnte, und wie sein Gegenbild suchte er vor Allem nach Spuren

deutschen Volkstums. Das beweist das Vorwort zum Ritter Wahn, wo Mosen sagt: „Ein besonderes Sagengeschlecht, welches von unnennbarer Sehnsucht, von Wanderung in ein schönes, wunderbares Land, Heimweh, Rückkehr in die Heimat und vom Untergange daselbst handelt, lebt in vielfacher Gestaltung in den entferntesten Gebirgsgegenden Italiens."

„An einem anderen Orte habe ich bereits zu zeigen mich bemüht, dass diese Sagen in und durch die Zeit der grossen Wanderung germanischer Völker begründet, durchaus germanischen Ursprungs sind".

Dieser andere Ort ist der zitierte Aufsatz im Gesellschafter. Mosen berichtet von den Hauptfundstätten seiner gesammelten Schätze der südlichen Volkspoesie:

„Schon in Ober-Italien hatte sich meine Sammlung von Liedern und Märchen des italienischen Volkes bedeutend angehäuft. Endlich aber in den Gegenden von Neapel und auf den Inseln herum fand ich einen reichen Schatz von allem, was ich wünschte. Sehr merkwürdig schienen mir die Sagen aus jenen Thälern bei Neapel, wo Völker deutschen Ursprungs hausten, und wo man noch, mitten unter andern italienischen Stämmen, teilweise ganze Ortschaften mit Bewohnern blonden Haares und blauen Auges trifft. Alte Volkssagen, die mir aus der Jugend wie dämmernd Licht noch vor der Seele standen, andere, die ich später aus Sammlungen unserer Märchen überkommen habe, hörte ich jetzt im fernen Süden mir erzählen und singen von Schiffern und Harfenspielern Unter-Italiens. Sonderbar genug schienen mir viele dieser Märchen auf der deutschen Fahrt und Abenteuer in verschiedenen Ländern hinzudeuten." „..... So geht durch die meisten dieser unter-italienischen Märchen ein Etwas, das uns immer auf die Züge der Deutschen hinweist..." „Eine grosse Sehnsucht nach einer Heimat, aus der Not und Armut zuvor getrieben, ist das ewige Thema dieser Märchen. — So sieht man sich genötigt, bei anderen Sagen an die Züge der Deutschen nach England und Frankreich zu denken."

Von den Märchen deutschen Ursprungs unterscheidet Mosen die Schwänke reinen italienischen Charakters.

...„Aber vor allen diesen heben sich noch mit Macht die Märchen deutschen Ursprungs empor, wie hohe Eichen im fernen Süden, die unsere Vorfahren dort hingepflanzt haben, um ihren

Urenkeln zu sagen: hier waren auch wir. Durch ihre Wipfel rauschen uns altbekannte Töne entgegen und Sagen von der Gewalt der Thaten unserer Ahnherrn. Wohl mochte ihre Sitte und ihre Sprache zu grunde gehen in einer fernen gekünstelten Welt, und auch sie; aber die Kraft ihrer Sagen rang sich durch, stark in alter Herrlichkeit". Seine Märchenfunde nennt Mosen einen „Nibelungenhort, den er wieder zurückführt zu dem Lande, aus welchem er gekommen".

Allerdings das Märchen, welches Mosen als erste Probe seinem Aufsatz in No. 8 des Gesellschafters beigab, war wohl geeignet, ihn und mit ihm jeden Leser an eines unserer bekanntesten Märchen und an deutsche Heldensage und Mythologie zu erinnern. Es ist die italienische Gestaltung des Dornröschenstoffes, das Märchen von der schönen Talia und König Sonn.

Uhle nennt in seinem Aufsatz über die italienische Reise Mosens als Hauptfundgrube für Mosens Märchensammlungen Rom und Umgebung. Dagegen lautet Mosens eigene Erklärung in den Schlussworten des Aufsatzes über Volksmärchen in Unter-Italien: mit aller dieser Ausbeute eilte ich zurück nach Rom. An der bereits oben zitierten anderen Stelle seines Aufsatzes weist er aber auf Neapel und die umliegenden Inseln hin, die für seine Bestrebungen am ergiebigsten gewesen seien.

Aus dem Gebiete nördlich von Rom brachte Mosen bereits nach seinen eigenen Angaben die storia popolare del Cavaliere Senso mit, die er später zu seinem Epos „Der Ritter Wahn" umarbeitete. Aus der gleichen Gegend, vielleicht dem Florentinischen, mochte er die storia del Liombruno mit sich genommen haben, die zwar Mosen selbst nirgends als seine Quelle bekennt, die aber unzweifelhaft die Märchenunterlage seiner Novelle in Arabesken „Georg Veulot" bildet. Hierauf hat zuerst in einer kurzen Anmerkung bei Gelegenheit einer Neuausgabe der Storia di Senso Reinhold Köhler hingewiesen.[58]) Eine eingehende Vergleichung bestätigt, dass sämtliche märchenhafte Züge restlos auf die storia di Liombruno zurückzuführen sind. Was jedoch die im Gesellschafter nach und nach veröffent-

[58]) In Biblioteca de Scrittori italiani Bd. 11. Poëmetti popolari italiani S. 57 -130. Il Cavaliere Senso. Bologna 1889. Den Hinweis auf diesen Neudruck verdanke ich der Freundlichkeit Herrn Prof. Stiefels, welche Herr Prof. Muncker in liebenswürdigster Weise vermittelte.

lichten Märchen anlangt, so gehören sie samt und sonders in ihren Fassungen dem neapolitanischen Gebiete an. Sie sämtlich finden sich bereits in der alten Sammlung neapolitanischer Märchen, dem Pentamerone des Giambattista Basile.[59]) Ja einige der Mosenschen Nacherzählungen zeigen stellenweise so enge Uebereinstimmungen mit Basiles Text, dass man auf den Gedanken kommen kann, Mosen habe direkt aus einem Druck des „Cunto de li cunti" und nicht wie er angibt aus dem Munde des Volkes geschöpft. Oft kommt der Text Mosens einer wortgetreuen, meistens einer freien aber sinngemässen Uebersetzung des Pentamerone gleich. — Allerdings spricht gegen die Annahme direkter Benutzung Basiles der Umstand, dass Mosen teils ganze Züge der Lesart Basiles nicht bringt, teils wieder Einzelheiten hat, welche jenem fehlen. — In manchen Fällen jedoch liesse sich nachweisen, dass Mosen aus bestimmten Gründen Aenderungen vorgenommen habe. Doch im einzelnen festzustellen, ob die Abweichungen von Basiles Lesart auf Mosen selbst, oder seine Mittelspersonen zurückgehen, dürfte kaum möglich sein. Authentische Niederschriften von Märchen in Tagebüchern der italienischen Reise existieren leider nicht.

Wenn aber Mosen, der in den ersten Beiträgen zum Gesellschafter ziemlich enge Berührungen mit Basile zeigt, sich immer weiter in steter Entwicklung von der Darstellung des Pentamerone entfernt, so liegt dies sicherlich nicht an dem Zufall, dass Mosen aus mündlichen Ueberlieferungen zuerst eine Vorlage bekam, die sich enger mit Basile berührte, während die übrigen schon in der Form, wie sie Mosen mitgeteilt wurden, von Basile unabhängig waren, sondern diese Zunahme der Freiheit der Darstellung ist daraus zu erklären, dass Mosen eben in jenen Jahren in der Kunst der Erzählung bedeutende Fortschritte machte.

Andererseits ist kaum anzunehmen, dass Mosen Basiles Sammlung etwa schon aus der Erwähnung bei Grimm im dritten Bande der Märchen[60]) her bekannt war, sonst hätte er kaum,

[59]) Ich benutzte für die folgenden Vergleichungen Giambattista Basile, Il Pentamerone Overo Lo Cunto de li Cunti. Napole 1728, da die Neuausgabe in der Bibioteca Napoletana nur in ihrem ersten Bande 1891 an der Staatsbibliothek vorhanden ist.

[60]) Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. (III. Aufl. 1856 III Bd. S. 290—303.) Mosen hätte den Hinweis in der Ausgabe von 1822 schon im Vorwort betont finden können.

wie er in der zitierten Stelle des Aufsatzes im Gesellschafter bekennt, an der Existenz italienischer Märchen zweifeln können.

Mögen die Versuche Mosens, italienische Märchen in Deutschland bekannt zu machen, infolge ihrer geringen Zahl, und der Zerstreuung durch mehrere Jahrgänge einer Zeitschrift kaum bemerkt und früh verschollen sein, seine Bestrebungen verdienen ihrer historischen Stellung nach Beachtung. Allerdings sind diese Märchen im Gesellschafter vielleicht von höherem Interesse für die vergleichende Volkskunde und die Geschichte derselben, als für die speziell deutsche Literaturgeschichte. Sie haben aber auch in letzterer einen Platz gemäss der Stellung, die sie in dem Entwicklungsgang des Erzählers Mosen einnehmen. Mag man nun sich für die Annahme direkter Benutzung Basiles durch Mosen oder mündlicher Tradition entscheiden, in jedem Falle gehört Mosen zu den ersten Pionieren deutscher Märchenforschung in Italien.

Vor Mosen war erst ein einziges Märchen des Pentamerone in deutscher Uebersetzung bekannt geworden, nämlich die fünfte Erzählung des zweiten Tages Lo Serpe in einer Uebertragung Grimms im Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst auf das Jahr 1816. — 1825 erschienen in von der Hagens Erzählungen und Märchen drei andere Cunti nämlich I, 3; I, 6 und IV, 3. — Gleichzeitig mit Mosens Bearbeitung von Peut. IV, 5 Lo dracone, erschien eine andere allerdings indirekte Uebertragung dieses Märchens in der von O. L. B. Wolff aus dem Englischen übersetzten Mythologie der Feen und Elfen von Reightley, Weimar 1828. Dieses Werk enthält ausserdem noch II, 4 und I, 8. — Die von Mosen übertragenen, resp. nacherzählten Märchen des Pentamerone waren also vor ihm noch nicht in deutschen Uebertragungen bekannt geworden.

Er veröffentlichte dieselben in folgender Reihenfolge:

1827 No. 8—9 (In dem mehrfach erwähnten Einleitungsaufsatz) Das Märchen von der schönen Italia
= Pent. V, 5 Sole Luna e Talia

1827 No. 16 Das Märchen vom Röslein = III, 9 Rosella

1827 No. 159—162 unter dem Titel: Die Fahrt nach Neapel das Märchen von der Prinzessin Zafira
= Rahmenerzählung des Pentamerone

1827 No. 189—91 Die Stumpfhand
= III, 2 La penta manomazza.

1828 No. 82—84 Der Liebesbann = IV, 5 Lo dragone

1829 No. 129—32 Frau Nachtigall = I, 10 La vecchia scortecata

1830 No. 7—12 Der Einsiedler = III, 3 Lo viso.

„Das Märchen von der schönen Italia"

entspricht wie schon erwähnt dem italienischen Dornröschenmärchen, wie es unter dem Titel: „Sole Luna e Talia" im Pentamerone als 5. Erzählung des 5. Tages sich findet. Mosen berichtet in ein paar Worten einleitend, wie ihm das Märchen mitgeteilt wurde:

„Noch denke ich mit Freuden des Abends, wo ich in einem Nachen unten am Pausilippo vorüberfuhr. Einen Harfner von Amalfi hatte ich vom Molo mitgenommen. So zogen wir dahin mit fröhlichen Klängen und Gesängen, hinaus aufs Meer. Nach manchen anderen Märchen erzählte mir der Mann, mit eingeflochtenen Liedern, folgende Sage".

Gerade bei diesem Märchen ist es besonders schwierig, zu entscheiden, ob die von Basile abweichende Darstellung auf Mosen oder seine Mittelsperson zurückgeht. Dass der Gehalt an Allegorien gegenüber dem Pentamerone vermehrt ist, steht ganz im Einklang mit Mosens Neigung. Auch in seinem Ritter Wahn hat er seine Vorlage in dieser Hinsicht übertroffen. Während der Vater Talias bei Basile einfach „no gran signore" genannt wird, tragen bei Mosen die Eltern Italias die allegorischen Namen Gel und Grüne. Während Basile keinen Namen für den König kennt, der mit der schlafenden Talia die Zwillinge Sole und Luna zeugt, nennt Mosen den König selbst „Sonn"[61]) und dessen heidische Gemahlin „bleiche Frau Mond", lässt aber die

[61]) Mosen hat die Bildung des Maskulinuns Sonn entsprechend dem Geschlecht von Sole im italienischen durch Weglassung des e bewerkstelligt. Vielleicht darf hier auf einen analogen Vorgang in seinem „Ritter Wahn" gedeutet werden. Dort nennt er den ersten Märchenalten, der im „Cavaliere Senso" Mondo heisst, Jrd. Diese Form könnte auffallen. Mosen entnahm sie jedoch dem Sprachgebrauch Okens, der in seiner Mineralogie das Erdelement Jrd nennt. — Oken, Lehrbuch der Naturgeschichte, Leipzig 1813.

Kinder unbenannt. In dieser von Basile sich unterscheidenden Namensgebung nähert sich Mosen merkwürdigerweise einer von Friedrich Vogt als wahrscheinlichen Urtypus angenommenen Gestalt der Taliasage.[62]) Ist Mosens Darstellung wirklich die unveränderte Uebertragung einer aus Amalfi stammenden originalen Fassung, so stellt dieselbe ein wichtiges Glied für Vogts Beweiskette dar, die bestätigt, dass Basiles Version schlechte Ueberlieferung ist, es ist aber ebenso wohl möglich, dass Mosen selbst aus ganz bestimmten Motiven die Aenderungen vorgenommen hat, und dass er nur unbewusst mit den von Vogt im Sinne seiner Deutung des Dornröschenstoffes als Jahreszeitenmythus aufgestellten Hypothese zusammentrifft. Als Ausgangspunkt Mosens ist hierbei derselbe anzunehmen, der auch Vogt zu seiner Hypothese führte, wenn auch auf anderem Wege; nämlich die mehrfache Deutbarkeit des Namens Talia. Vogt sieht in ihm den Namen der griechischen Thaleia erhalten und erkennt darin ein wichtiges Kriterium für die Indentifizierung des Taliamärchens mit dem griechisch-sizilianischen Mythos von den Paliken. Dass allerdings davon Basile eine Ahnung gehabt haben könne, hält Vogt selbst für unmöglich. „Eine andere Thalia als die Muse ist ihm gewiss nicht bekannt gewesen". „Nach dieser benannte er die dritte seiner neun mit den Musennamen belegten Eklogen".

Mosen dagegen interpretiert die Talia des Märchens als Italia. Dass diese Deutung für Mosen nahe lag, dafür lässt sich eine Stelle des Pentomerone anführen, wo die dialekt-gesetzlich vollkommen zulässige Deutung Talias als Italia hinreichend klar ist. Diese Stelle ist Mosen bekannt gewesen, denn er bringt sie in seinem Märchen vom Röslein in engem Anschluss an ihren Wortlaut bei Basile. So lautet Pentamerone S. 306[63]): s' Afreca chianze, Talia non rise, was Mosen übersetzt: Africa weint und Italien lacht nicht. Auch Jacob Grimm, der in seiner Vorrede zu Liebrechts Pentomeroneübertragung über die verschiedenen Dornröschenmärchen handelt, erklärt: Talia aber ist Italia. Ob nun aber Basile unter seiner Talia die Allegorie des Landes verstand, scheint nicht recht wahrscheinlich. So bedeutet also Talia für

[62]) Vergl. Germanistische Abhandlungen, XII. Heft, Beiträge zur Volkskunde. Festschrift für Karl Weinhold. Breslau 1896.

[63]) Ausgabe von 1728.

Vogt die Hephästustochter Thaleia, für Basile ist es der Name der Muse, für Mosen ist es die Personifikation des Landes und seines Volkes.

Von dieser Interpretation ausgehend erhält Italia als Allegorie des farbenfrohen fruchtbaren Landes die Eltern Gelb und Grün, „König Gel und Frau Grüne". Harmlosen Märchenphantasien wird eine tiefere symbolische Bedeutung untergelegt. So warnen die Wahrsager nicht wie im Pentamerone unverständlich, aber gerade darum geheimnisvoll vor einer unscheinbaren harmlosen aresta de lino, einer Flachsagen, die sich aber als Zauberwerkzeug entpuppt, sondern der Allegorie Italia wird bei Mosen geweissagt: „So lang würde die schöne Italia leben, als sie den Jagdbogen in der Hand und den Köcher auf der Schulter trüge. Würde ihr aber das Gelüst ankommen, die Spindel zu führen, nach anderer Weiber Art, so würde sie erbleichen wie ein Röslein im Herbstwind". Das Märchen wird also zu einer kulturgeschichtlichen Allegorie mit patriotischer Tendenz. Die Spindel ist nicht mehr das Märchending, dessen Stich den Zauberschlaf bewirkt, sondern sie ist das Symbol der Verweichlichung. Durch dies nationalistische Unterlegen eines dem alten naïven Märchen sicher fremden Sinnes zerstört Mosen auch den wichtigen mythischen Kern der Dornröschensage, nämlich das Motiv des Schlafdorns. Bei allen sonstigen Ueberlieferungen des Märchens ist wenigstens der Stich, der den Schlaf bringt, noch erhalten. Bei Basile stösst sich Talia die Flachsagen unter den Nagel. Der Italia Mosens verschlingt sich der Faden so unentwirrbar und fest um ihre Finger, dass sie schliesslich von dem vergeblichen Bemühen, sich zu befreien, ermattet einschläft. Das ist zwar ganz logisch motiviert, aber eben dieses verstandesgemässe steht im Widerspruch zu der Psychologie der Märchentechnik, bei der die sprunghafte Phantasie der Logik und den physikalischen Gesetzen gern ein Schnippchen schlägt.

Bei Mosen geht aber nicht nur ein echter Märchenzug und ein Urbestandteil der Dornröschensage verloren, sondern auch ein in seiner Naïvität ergreifendes Motiv. Im Pentamerone suchen die hungernden Kinder nach der Mutterbrust; bei ihren instinktiven Saugversuchen erfassen sie zufällig den Finger, in dem die aresta de lino steckt, und indem sie dieselbe saugend entfernen, lösen sie die Mutter aus dem Zauberschlaf. Bei Mosen

lösen die Kinder beim Spielen die Schlingen des Fadens und wecken so die Mutter auf. Wie viel matter aber ist dies als der, wenn auch etwas naturalistische Zug bei dem Italiener.

Ein auffallendes Detail bei Mosen ist der Hammer, mit dem König Sonn an das Thor des Palastes klopft, in dem Italia schläft. Basile lässt den König auf einer Winzerleiter in das Haus einbrechen. Sollte diese dem italienischen Märchen-Erzähler und Hörer nahe liegende Darstellung nicht von Mosen geändert sein, um den Hammer Thors aus der germanischen Mythologie hierher zu versetzen?

Die Verschiedenheit des Schlusses der Erzählung ist allerdings geeignet, die Annahme einer Bekanntschaft Mosens mit dem Pentamerone zweifelhaft zu machen. Im Pentamerone wird nämlich noch erzählt, dass die Kinder Talias auf Befehl der neidischen Königin geschlachtet werden und dem König vorgesetzt werden sollen, aber durch das Mitleid des Koches gerettet werden. Dies alles fehlt bei Mosen, der nur von dem Scheiterhaufen erzählt, der Italia zugedacht war. Von einer Bestrafung der bösen Königin weiss Mosen auch nichts, während dieselbe bei Basile an Stelle Talias den Scheiterhaufen besteigen muss. Während Basile sein Märchen mit der Erzählung von der Belohnung des Koches schliesst, endigt Mosens Märchen folgendermassen:

Da hob er (König Sonn) Italia mit seinen zwei Kindern herunter, nahm die Kinder in seine Arme, ging still mit ihr zum Thore hinaus und zog mit ihr weithin nach Süden zu dem schönen Schlosse, das auf Marmorsäulen Vater Gel gebaut hatte. Als König Sonn starb, da waren seine Söhne grosse Helden. Obgleich Italia ewig jung und schön blieb, so vermählte sie sich doch nie mehr einem andern Manne. Sie sitzt auf ihrem Schlosse; die Söhne aber stehen vor dem Thore, gelehnt auf ihre Schwerter.

Das Märchen von Röslein,

das in No. 16 desselben Jahres 1827 im Gesellschafter erschien, entspricht, wie schon die Ueberschrift zeigt, dem neunten Märchen des dritten Tages im Pentamerone: Rosella.

Mosens Bearbeitung schliesst sich in diesem Falle so eng an Basiles Text an, dass sie im grossen und ganzen, abgesehen

von verschiedenen Aenderungen und Kürzungen eine freie, manchmal sogar wortgetreue Uebertragung heissen kann.

Man vergleiche z. B. den Anfang: „Era 'na vota no gran Turco, lo quale havenno la lebbra, non ce trovava remedio nesciuno.“ „Der aussätzige Grosstürke konnte, was er auch anwandte, doch kein Hilfsmittel für sein Uebel auffinden.“ Es wird ihm nun von seinen Aerzten geraten, sich in allerbestem Christenblute zu baden. (Che era necessario farese no vagno de lo sangue de no Prencipe granne.) Die ausgesandten Corsaren streifen auf der Suche nach einem solchen an die Küsten von Klarfort (costianno le parte de Forte chiaro), begegnen einem Nachen, in welchem Paulin, der Sohn des Königs von jenem Lande fuhr um sich zu ergötzen (scontrattero na varchetta, che jeva à spasso, drinto la quale era Pauluccio figlio de lo Rè de chillo Paiese). So folgt Mosen dem Basile bis zu dem Punkte, wo die Sultanstochter mit Paulin flieht. Da heisst es bei ihm ganz kurz: Als aber die Liebenden halb und halb um das Geheimnis des Kaisers hörten, da gedachten sie zu fliehen. Sogleich setzten sie sich auf einen Schnellsegler und begannen gen Klarfort zu schiffen. Diese Vorbereitung zur Flucht wird bei Basile etwas ausführlicher geschildert. Vor Allem wird noch erzählt, dass Rosella ihre Mutter in einen Zauberschlaf versetzt. Bei Mosen lässt sich das erst aus dem später gebrauchten Ausdruck „weckte ihre Mutter auf“ erkennen.

Der Fortgang der Erzählung stimmt wieder genau zu Basiles Darstellung. Im besonderen soll folgende Stelle hervorgehoben werden, welche die Worte der heimgekehrten Sultanin in direkter Rede gibt: „Ecco marito mio, ch' a la tavola de la fortuna 'nce havimmo joquato io, e tico; tu la sanetate ed io la vita.“ „Siehe Mann, da haben wir gewürfelt auf dem Glückstisch, Du hast die Gesundheit und ich mein Leben verloren.“ Auch folgender Italianismus ist streng beibehalten: Ma non cosi priesto appe lo pede 'nterra, che ecc.... Nicht so schnell setzte Paulin seinen Fuss auf das Land, als u. s. w. Auch ist z. B. folgendes Bild vollständig geblieben, wie es sich im Pentamerone findet: E la trovaie corcata à 'no bello lietto che pareva 'na Venere 'miezo à no Campo de shiure.... „.... Und fand sie ruhen auf ihrem Bette, die eine Venus auf blumigem Gefielde schien...“ Endlich die bereits oben erwähnte Stelle: „Was gilts, Afrika

weint und Italia lacht nicht und ein gemeinschaftliches Weinen ist ein halbes sich freuen" entspricht deutlich dem: „sta zitto, ca s' Africa chianze, Talia non rise, (ca io puro so passato pe sto culo d'aco), e pero trivolo commune e miezo gaudio. Der Schluss dagegen weicht wieder in erheblicheren Details von Basile ab. Während im Pentamerone Rosella erklärt, sie habe aus Rache gehandelt und die Höflinge angeführt, weil ein anderer Angehöriger des Hofes sie beleidigt habe, erklärt die Prinzessin bei Mosen, sie habe aus Not gehandelt, in welche sie durch den Treubruch Paulins, den sie mit Namen nennt, geraten sei. Während Basile einen Zauberring braucht, um Pauluccio seine Liebe wieder ins Gedächtnis zurückzurufen, genügt bei Mosen der Anblick der schönen Geliebten, um das Paar zu vereinigen.

Im ganzen genommen sind doch die Verschiedenheiten ziemlich gering, die wörtlichen Uebereinstimmungen dagegen so auffällig, dass man, will man die Benützung des Pentamerone durch Mosen nicht annehmen, vermuten muss, mindestens sein Mittelmann müsse in engerem Verhältnis zu Basiles Text gestanden haben. Dass in Mosens Wiedergabe die Auswüchse der Sprache Basiles, die in dem schwulstigen Stil der marinesquen Epoche prunkt, nicht mehr zu spüren sind, kann ebensowohl bloss auf Mosens anpassende Korrektur zurückgehen, als durch Abschleifung im Lauf einer über ein Jahrhundert alter mündlicher Tradition bedingt sein.

Der nächste Beitrag Mosens erschien in No. 159—162 desselben Jahres unter der Ueberschrift:

Fahrt nach Neapel.

Die Schilderung dieses Teiles seiner italienischen Reise entspricht vollständig dem kürzeren Berichte, welchen ein Brief[64]) an die Mutter vom 5. Oktober (1825) enthielt. Dort heisst es: „Ich schiffte mich dann am 9. August auf dem Schiffe Santa Maria di Porto Salvo, welches der Schiffskapitän Castiglione führte, bei günstigem Winde ein. Desselben Tags nachmittags verloren wir endlich die Küste aus dem Gesichte und nun sahen wir nichts als Himmel und Wasser und die fernen Berge von

[64]) Vergl. die italienischen Briefe, welche Zschommler im Vogtländischen Anzeiger 9. Dez. 1898 und im Beiblatt zu No. 5 1899 veröffentlichte. Der zitierte Brief ist Rom datiert.

Korsika, und die Insel Elba. So ging es die ganze Nacht durch. Am andern Morgen hatten wir schon halb und halb widerwärtigen Wind, der sich am Abende darauf ganz zum Libeccio — Sturmwind — umgestaltete, sodass wir endlich um Mitternacht mit genauer Not in den Hafen von Civita Vecchia einliefen und in diesem Hafenplatze sahen wir uns genötigt, ganze 9 Tage liegen zu bleiben.“ — Im Gesellschafter ist als Datum der Abreise von Livorno der 19. August 1825 angegeben. Eines von beiden muss also einen Druckfehler enthalten. — Die Darstellung im Gesellschafter ist ausführlicher als jene Briefstelle. Höchst anschaulich und lebensvoll schildert Mosen das Treiben der Matrosen. Besonders in dem Vordergrund steht die prächtige Figur des alten Steuermanns, der als Sänger und Märchenerzähler das ganze Schiff zu unterhalten weiss. Mit dem sangesfrohen Alten befreundet sich Mosen allmählich. Der „signore Sassone“ hat schon das Versprechen erhalten, dass ihm die eine oder die andere der Zaubergeschichten privatim erzählt werden solle, da ergibt sich auch die prächtigste Gelegenheit durch den unfreiwilligen Aufenthalt in Civita vecchia. Nachts, als das Schiff im Hafen angekommen war, setzt sich Mosen zu dem Alten an den Mastbaum, die Rumflasche wandert zwischen ihnen hin und her. „Das mochte ihn erquicken, denn mit jedem Schlucke ward er gesprächiger. Wie wär's, sagte ich, wenn ihr mir Etwas erzähltet? Je nun warum nicht, sagte er, that noch einen Schluck Rum, legte die Tabakspfeife weg, und nachdem er einigemal über seine Stirn mit der flachen Hand gefahren war, begann er: Wie es doch sonderlich manchmal zugeht auf dieser Welt, bald mit Sturm und Wind, und endlich liegt man doch im Hafen, man weiss nicht wie. Ich will Euch eine Geschichte erzählen von einer Prinzessin, der es eben so ging, ja! ja! Von der schönen Zafira“.

Dieses Märchen von der Prinzessin Zafira ist nichts anderes als die von Basile zur Rahmenerzählung verwertete Geschichte von der Prinzessin, die nicht lachen kann.

Mit Basile stimmt die Darstellung Mosens im allgemeinen überein. Bemerkenswert ist der Umstand, dass alle Personen des Märchens andere Namen erhalten haben als sie bei Basile führen. — Der Re de Valle pelosa Basiles heisst bei Mosen Cyrintho, Zoza, — Zafira. Der prencepe de Campo retumo trägt

den Titel Graf von Schönsand und statt des Vornamens Taddeo den allegorischen Namen „Habzeit". - - Dagegen ist der Beginn der Erzählung eine getreue Wiedergabe der Fassung des Märchens, wie es sich im Pentamerone findet. Nur fehlen die gesuchten und gebäuften Vergleiche, die Hyperbeln, kurz die Extravaganzen von Basiles Stil. Ebenso ist teils ganz weggelassen teils gemildert die unflätige Schimpferei des alten Weibes am Oelbrunnen und andere derbkomische Stellen. Immerhin ist ein Vergleich, der allerdings bloss drastisch und drollig ist, erhalten geblieben. Mosen sagt von den Höflingen, sie machten Sprünge wie Böckchen am Morgen und Häslein am Abend. Das sind die „sbauze de Capreio e corzere de Leparo" im Pentamerone.

Eine kleine Abweichung zeigt sich in betreff der Wanderung der Prinzessin. Zoza kommt nach einander zu drei Feen, Zafira trifft die drei Feen in einem Schlosse zusammenwohnend. — Die drei Feengaben: Haselnuss, Kastanie und Walnuss entsprechen der nocella, castagna und noce bei Basile. — Während der Betrug der Mohrensklavin der schlafenden Zoza unbemerkt bleibt, lässt Mosen seine Zafira den ganzen Vorgang im Traume miterleben. — Dagegen berichtet Mosen nichts von der Schwangerschaft der Mohrin, während Basile damit die eigensinnigen Gelüste der Mohrin recht realistisch motiviert. Ueberhaupt bemüht sich Mosen überall statt des barocken Esprits und der derben Urwüchsigkeit, die bei dem Italiener mit einander wetteifern, die zarte Empfindsamkeit des deutschen Märchens walten zu lassen.

Das gleiche Bestreben, zu verfeinern und zwar in echt romantischem Sinne führte Mosen auch dazu, die Worte der Mohrin, die bei Basile ein drolliges Kauderwelsch spricht, in Verse umzuwandeln. Das Begehren derselben nach dem von Zafira in der Haselnuss gefundenen Papagei lautet:

Hörst du den Vogel
Da drüben so schön,
Wie er singet
Und rufet
Und locket
Und klinget
Musst werben
Um den Vogel,
Soll ich nicht sterben
Vor Sehnsucht und Schmerz.

Wie sentimental klingt das anstatt der burlesken Drohung der Sklavin im Pentamerone: Si no havere chilla piscinossa che cantare, mi punia a ventre dare e Giorgetello mazzocare.

Der zweite Wunsch nach der aus der Kastanie gekommenen goldenen Henne mit den 20 Küchlein (na voccola a dudece Polecine d'oro). Si chilla voccola no pigliare, mi ecc. variiert die erste Strophe.

Der zuletzt geöffneten Walnuss Zefiras entsteigt ein Schwan, der glänzte wie lauter Diamant, wie der Schnee auf dem Mongibello. Im Pentamerone findet sich in der entsprechenden nocella na pipata, che filava oro. Der Vergleich mit dem Schnee des Aetna ist Mosen jedenfalls aus Volksbildern geläufig gewesen. Es findet sich auch in dem folgenden Märchen. Die Drohung der Mohrin: Si pipata no accettare, mi punia ecc. lautet als dritte Strophe ganz analog der ersten, nur dass es statt „Vogel" „Schwan" heisst. Der stereotype Charakter der kauderwelschen Drohungen der Mohrin wird durch die Gleichförmigkeit der Mosen'schen Verse in gewissem Sinne nachgebildet. Das letzte Begehren der Mohrin aber: Si no venire gente, e cunte contare, mi punia ecc. lautet dagegen ohne jede Aehnlichkeit mit den vorangehenden drei Strophen:

Was sich zugetragen,
Möcht' ich hören sagen,
Was in unbekannten
Fernen weiten Landen,
Was auf blauen Seen
Und im Land der Feen,
In der Gnomen Grüften
Und in blauen Lüften,
Ist vor langer Zeit geschehen,
Muss ich hören und verstehen
Und von Zauberschlaf und Not,
Von der Helden blut'gem Tod.
Von der Kön'ge Kampf, wenn du
Haben willst im Hause Ruh'.

Auf den dieser letzten Bitte willfahrenden Aufruf Habzeits erscheint Zafira sofort unter den Mädchen, welche zum Märchenerzählen an den Hof kommen. Mosens Darstellung überspringt nun die 5 Tage, welche den eigentlichen Inhalt des Pentamerone ausmachen, und setzt erst wieder mit der 10. Erzählung des

5. Tages ein. Ueber die 5 Tage selbst berichtet er nur kurz, dass die Mädchen vom Abend bis zum Morgen erzählen, und dass Zafira „mit mancher Wundersage sich Aller Herzen gewonnen hatte, ja der Graf schien endlich sie allein zu hören". Im Pentamerone wird Zoza erst am 5. Tage, als eine der Erzählerinnen fehlt, zum Ersatz für dieselbe herbeigezogen. Wörtlich stimmen die Einleitungsworte der erzählenden Zafira zu denen Zozas im Pentamerone: Ja, wäre nur nicht immer die Wahrheit die Mutter jeglichen Hasses (La vereta fù sempre mamma dell' odio). Ebenso entsprechen sich folgende Sätze genau: „Allein unterdessen hatte die Prinzessin begonnen, mit süssen klagenden Worten die Geschichte ihres Leides zu erzählen, vom Anfange bis zum Ende". „Ma Zoza fra sto tiempo commenzaie a 'ncontare li circostante co docezza de le parole contanno da lo prencipio a lo fine tutte l'affanne suoie". Die letzte Drohung der Mohrin: „Stare zitta, appilare Si, no punia ecc." gibt Mosen wieder in Versen:

Was sagen und klagen,
Vorbei
Ist vorbei,
Und spricht noch ein Wort
Das Mädchen zu dir,
So gehe ich fort
Und erwürge mich schier.

Die derbe Erwiderung des Prinzen wird bei Mosen zu Worten edler Entrüstung des Grafen Habzeit.

Nach dem Schluss des Märchens enthält die Nr. 162 noch die Fortsetzung des Reiseberichtes Mosens, der mitteilt, dass er an Land geht. Als Fortsetzung setzt unter der Ueberschrift:

Die Stumpfhand

die Beschreibung des Hafenstädtchens Civita Vecchia in Nr. 189 ein. Die Ungeduld über die unfreiwillige Verzögerung der Reise spricht aus den unmutigen Bemerkungen über das Städtchen und das sich dort bis an einem päpstlichen Orte besonders breit machende Mönchswesen. Erheiterung findet der sich langweilende Mosen am Hafen, wo er dem brausenden Branden der Wogen zuschaut. „Welche Mannigfaltigkeit in der grossen Einheit" ruft er aus. „Wie ich mich satt geschaut hatte", fährt er

fort, „sang ich in das Rauschen der Wellen auf meinem einsamen Sitze folgendes Liedchen:

Sturmwind brauset auf dem Meer
Und der Sturmesvogel flieget
Um den Mastbaum rings umher.

Wolk' auf Wolke steigt am Riff
Und gefrässig schlägt die Welle
Treibend in das lecke Schiff.

Schifflein steigt jetzt himmelan,
Schiesst dann unten in die Tiefe,
Wog' und Wind geht seine Bahn.

Wogenwut und Wogenhast,
Sprich, wo ist das Schifflein blieben
Mit dem Fähnlein auf dem Mast.

Dieses Gedichtchen ist nun seiner Form willen interessant. Die dreizeilige Strophe, in der die äusseren männlich reimenden Zeilen eine mittlere reimlose, aber weiblich schliessende Zeile einschliessen, begegnet bei Mosen sehr oft. Die vorstehenden Verse allerdings unterscheiden sich von den unvollkommenen Terzinen der Mosen'schen Epsen dadurch, dass sie einen Fuss weniger zählen und im Rhythmus trochaeisch sind. Von diesem Liedchen leitet Mosen folgendermassen zu einem neuen Märchen über: „Indem ich so mein Privat-Concertmeister, Dichter, ja auch Componist, und zugleich nicht minder auch das alleinige entzückte Publikum zu sein wähnte, fühlte ich einen Schlag auf der Schulter. Ich schaute mich um. Peppino, der Steuermann, stand hinter mir. Schade, recht schade, dass ich von Eurem Hexenspruch nichts verstehe. Deutsch ist eine Wettersprache. Niemand kann sie verstehen. Diesen Morgen fiel mir aber wieder eine alte Geschichte ein, wollt Ihr sie hören?"

Diese nun folgende Geschichte von der Stumpfhand beruht auf der Penta manomazza, die als zweite Geschichte des dritten Tages im Pentamerone erzählt wird. Auch hier wieder fällt die Verschiedenheit der Namengebung auf. Der Rè de Preta secca Basiles erscheint bei Mosen als König von Salerno. Seine Schwester, dort Penta heisst nun Sophronia. Der Fischer Masiello und sein Weib Nuccia heissen Conradin und Beatrice. Statt des Fabellandes Preta secca wählt also Mosen eine bestimmte Gegend von Italien. Der Name Sophronia ist mit

deutlicher Beziehung auf den besonnenen Charakter der Prinzessin gewählt, sodass man sie eher dem vertiefenden deutschen Bearbeiter als dem ungebildeten Italiener zuschreiben darf.

Auch die Wahl der aus der Geschichte bekannt klingenden Namen Constantin und Beatrice, statt der dem Deutschen kaum verständlichen neapolitanischen abgekürzten Kosenamen Masiello für Tomaso und Nuccia für Anna wird jedenfalls auf den gleichen Ursprung zurückzuführen sein. Dagegen sind andere Namen unverändert beibehalten. So: der Sklavenname Ali, der König von Grünland als getreue Uebertragung des Rè de Terra verde". Der Name des Landes, in welches der König von Preta secca resp. Salerno zum Kampfe gerufen wird, lautet Altoscoglio entsprechend dem neapolitanischen Auto scuoglio bei Basile. Endlich entspricht das Land des Zauberers „Trübsee" dem „lago truvolo" Basiles.

Die Vorgänge im Märchen decken sich vollständig mit der Penta manomazza. Wenn auch die wörtlichen Anklänge vielleicht nicht gerade so häufig sind wie im „Röslein" und „Zafira", so fehlen sie immerhin nicht. Man vergleiche den folgenden Aufruf (banno) des Königs von Trübsee (lago truvolo). „Jedermänniglich möge kommen, der Unglück erfahren; denn wer vom allerhöchsten Leide, das er erduldet habe, zu sagen wüsste, sollte eine Krone mit Diamanten besetzt nebst einem goldenen Zepter erhalten, das grösseren Wert habe, als ein Königreich." „che quale se voglia persona fosse venuto à contare a Corte soia na desgratia l'haverria dato na Corona, e no scetrro d'oro, che valevano chiù de no Regno".

Der folgende Jahrgang des Gesellschafters 1828 enthält nur ein italienisches Märchen, aber noch zwei Beiträge in Versen.

Von diesen letzteren sei kurz bemerkt, dass das in No. 155 enthaltene „Lied der zwei Raben" identisch ist mit dem in allen Sammelausgaben der Gedichte resp. Werke unverändert gebliebenen „Rabenlied", welches jedenfalls angeregt wurde durch die Scene „Nacht, offen Feld" des Goetheschen Faust, Abgesehen von der Scenerie, dem Ausdruck „Rabenstein" weist auch das Motiv „die Kindsmörderin" auf die Gretchentragödie hin.

In No. 200 findet sich der erste Druck der ebenfalls in die späteren Sammlungen übergegangenen Ballade: Die Windsbraut. Reinhard Mosen vermerkt in seiner Ausgabe am Ende des Ge-

dichtes die Jahreszahl 1822. Vielleicht stützt sich diese Datierung auf eine Bemerkung in jenem „fingerstarken Bande“, von welchem er schrieb[65]), „dass er Entwürfe zu Dramen und Gedichten enthalte, welch letztere fast alle in später abgerundeter Form schon in die erste Ausgabe der Gedichte übergegangen seien“.

Dies ist bei der Windsbraut thatsächlich der Fall, und zwar ist die Ballade vor der Aufnahme in die Ausgabe von 1836 einer durchgreifenden Umarbeitung unterzogen worden. Vom Jahre 1822 stammt also genau genommen, da die Ballade 1828 schon wesentlich anders aussah als sie in die Sammelausgaben übergegangen ist, jedenfalls nur die erste Konzeption. Die Ballade ist ein interessantes Beispiel dafür, mit welcher Sorgfalt Mosen seine Gedichte immer wieder vornahm, um daran zu feilen und zu bessern. Im vorliegenden Falle besteht diese Verbesserung hauptsächlich in einer Kürzung. Von 14 Strophen des Jahres 1828 blieben in der Redaktion 1836 nur 4 bestehen; es sind dies die Strophen:

(1828)	Strophe	5	=	(1836)	Strophe	2,
„	„	7	=	„	„	4,
„	„	8	=	„	„	5,
„	„	13	=	„	„	7.

Die Strophen 1—4 des Jahres 1828 werden zusammengedrängt in die Strophe 1 des Jahres 1836. Statt (1828) 6 erscheint eine ganz neue Strophe (1836) 3. Die Strophen 9—12 (1828) werden durch Strophe 6 (1836) zusammengefasst, welche in Einzelheiten besonders auf Strophe 11 (1828) beruht. Endlich ist die Schlussstrophe 8 (1836) neugedichtet, ohne auf die entsprechende Strophe 14 (1828) Bezug zu nehmen.

Man muss diese kürzende Redaktion wirklich eine Verbesserung nennen, denn es fielen nur entbehrliche Längen. Die Situation wurde anschaulich packender, indem die Schilderung knapper wurde. Gerade die beiden Strophen 1 und 6 (1836), welche an Stelle zusammengestrichener Längen entstanden, sind die besten und plastischsten der ganzen Ballade geworden. Man merkt, dass der Dichter mittlerweile gewaltige Fortschritte gemacht und sich zur sicheren Meisterschaft aufgeschwungen hatte.

Ungeschicklichkeiten, wie der Reim Angesicht — Gesicht in Strophe 10 (1828), die Wiederholung des Reimes Braus — Saus

[65]) In einem Briefe an den Verf. dieser Arbeit.

in Strophe 13, nachdem vorher schon Strophe 5 gebraust — gesaust gebracht hatte, sind teils ganz beseitigt, teils glücklich verbessert, wie überhaupt sprachlich überall nachgearbeitet ist. An Stelle alltäglicher Worte sind bedeutsamere, zugleich im Rhythmus wirkungsvollere gesetzt.

Statt 1828 Strophe 5:

Auf einmal kam es wild gesaust

heisst es 1836 Strophe 2:

Bald kam es sturmeswild gesaust.

Statt 1828 Strophe 7:

Komm steig herauf geschwind

heisst es 1836 Strophe 4:

Herauf, herauf, geschwind.

Statt 1828 Strophe 7:

Es flieget über See und Flut
Und kreist im Sturm und Wind.

heisst es 1836 Strophe 4:

Wohl springt es über Meeres Flut
Und kreist im Wirbelwind.

Statt 1828 Strophe 13:

Da sprach die Maid: Kennst du mich traut?
Hörst du des Waldes Braus?
Ich bin die tolle Windesbraut.

lautet es 1836 Strophe 7:

Das sprach zu ihm, es sprach gar laut
Hörst du des Windes Braus?
Ich bin des Tollen tolle Braut.

Ueber die Behandlung des Sagenstoffes ist zu bemerken, dass Mosen die ätiologische Mythenfigur der Windsbraut noch mit Zügen einer Ondine ausstattet. Ihre Liebe lockt den Menschen in den Tod. Die Windsbraut ist bei ihm nicht das verwünschte Edelfräulein wie in den märkischen Sagen bei Kuhn, sondern sie ist nach der Fassung von 1828 eine mythische Verkörperung der Naturgewalt des Windes, ein Nebelweib, das an nordisch mythologische Vorstellungen mahnt.

Durch die 1843 in der zweiten Ausgabe der Gedichte noch eingeschobene Strophe 5a:

Mein Rösslein und die junge Zeit
Die haben munt'ren Lauf
Und graust dir nicht vor Heldenstreit,
So schwinge dich herauf.

will Mosen offenbar noch nachträglich seiner Windsbraut Identität mit einer Walküre verleihen, die einen Kämpfer zum Heldenstreit ruft. Da aber der Erwählte der Windsbraut als Jäger auftritt, und die Charakterisierung der Windsbraut als Walküre erst eine spätere Deutung ist, wird man doch an die von Bernh. Schmidt in: Paul Braune. Beiträge 21 (1) S. 111—124 entwickelte Ansicht erinnert, dass die Windsbraut nur eine im Anschluss an die Sage von der wilden Jagd neugebildete Schöpfung der Romantik ist. Diese beiden Arbeiten in Versen stehen hoch über den in die Märchen eingestreuten Strophen.

Derselbe Jahrgang 1828 enthielt in No. 82—84 das „alt-italienische Märchen“:

Der Liebesbann.

Schon die Reihe der seither besprochenen Märchen zeigte in gewisser Hinsicht eine Entwicklung, indem die Berührungen mit dem Pentamerone, die beispielsweise beim Rosellamärchen überaus eng waren, sich von Mal zu Mal lockerer erwiesen. Dem Liebesbann liegt nun zwar auch wieder ein Märchen des Pentamerone zu Grunde, doch zeigt sich Mosen noch weit freier, als seither zu konstatieren war. Die eigentliche Uebereinstimmung mit der fünften Erzählung des vierten Tages, Lo Dagone beginnt erst nach einer langen Vorgeschichte, die sehr wohl Mosens eigene Erfindung sein kann. Aehnlich und aus denselben Motiven erklärbar wie bei der Stumpfhand erscheint wieder die Okalisierung des Fabellandes als eine bestimmte italienische Gegend Der Re d'Auta Marina heisst bei Mosen Graf von Tarent. Diesem König, erzählt Basile, ist wegen seiner Grausamkeit von einer Zauberin der Thron geraubt worden. Aus Rache lauert er nun den Frauen seiner verlorenen Stadt auf, vergewaltigt sie und tötet sie dann. Einer schönen Jungfrau, Namens Portiella, der eben dasselbe Schicksal bevorsteht, kommt im Momente, als der König sie töten will, ein Vogel zu Hilfe, der den König erschreckt, indem er eine Wurzel auf seinen Arm fallen lässt. Ganz entsprechend wird im Märchen Mosens der Graf von Tarent durch

ein weisses Vöglein davon abgehalten, seine Geliebte Florinda zu ermorden.

Aber Mosen bringt erst eine lange Vorgeschichte, das Rohe verfeinernd, die Gefühle veredelnd, das Unvermittelte motivierend. Es ist sehr wohl anzunehmen, dass Mosen seinen Liebesroman aus Basiles kurzen Andeutungen wachsen liess. Der Graf von Tarent, der in seiner Ehe mit einem bitterbösen Weibe sich recht unglücklich fühlt, sieht einst ein wunderschönes Fischermädchen und verliebt sich über alle Massen in dasselbe. Vergebens stellt er ihr nach, bis er durch Zufall in den Garten einer gelben Fee gelangt, die ihm durch Zauberei den Besitz der schönen Florinda verschafft. Dafür aber muss der Graf der Fee Schloss und Reich verschreiben. Mit seiner Gemahlin und seiner Geliebten zieht der Graf in den Wald, wo er in einem einsamen Turme haust. Die Vorwürfe und eifersüchtigen Hetzereien der bösen Gräfin bringen ihn endlich in eine solche wahnsinnige Wut, dass er Florinda erdolchen will. An diesem Punkte greift, wie oben erwähnt, der Vogel ein, indem er dem Grafen mit den Flügeln ins Gesicht schlägt, sodass der Graf vor Schrecken den Dolch fallen lässt.

Von da an verläuft das Geschick Florindas, wie das Portiellas im Pentamerone; sie wird eingemauert, aber nicht wie bei Basile in einem Giebelzimmer des Turmes, sondern in einem Kerker im Keller. Das Kind, das sie dort gebärt, heisst mit einem Namensanklang an die verwandte Genovevalegende Thränenreich (bei Basile Minuccio). Während Minuccio im Kerker 8 Jahre alt wird, und dann durch ein Loch des Bodens hinunter in die Küche des Königs gelangt, wird Thränenreich schon bald nach der Geburt durch die List des Vögleins aus dem Keller befreit, und wächst bei einem Landmann zu einer Art Jung-Siegfried heran. Was Mosens Darstellung besonders von der des Basile unterscheidet, ist die Veredelung des Vortrags, der Charaktere und der Motive. Geschickt ersetzt er die derben Spässe der neapolitanischen Fischergeschichten durch zart empfundene poetische Züge.

Ein besonders bezeichnendes Beispiel mag dies illustrieren: In dem Kampfe, welchen Minuccio-Thränenreich mit der Zauberin zu bestehen hat, um seinem Vater die Grafschaft wieder zu gewinnen, helfen ihm die Vöglein, da es gilt die Augen der

Zauberin zu schliessen, indem sie beginnen zu singen: „ein süsses leises Lied, und immer leiser und immer süsser und immer feiner und ganz leise. Da fing das Riesenweib an zu nicken". Basile S. 366 der Ausgabe von 1728 lässt eine Schwalbe auf weniger zartsinnige, geschweige überhaupt reinliche Weise die Augen der Fee verschliessen. Eigentümlicherweise fehlt bei Mosen die Weiterspinnung eines Motives, das er beim Beginne des Märchens selbst stärker betont hatte, als dies bei Basile der Fall ist. Der böse Charakter der Gräfin resp. Königin ist nämlich bei Basile der Anlass aller Abenteuer Minuccios. Bei Mosen sind es nicht auferlegte Prüfungen, sondern sie entspringen dem freien Willen und dem abenteuerlustigen Kraftbewusstsein der Siegfriednatur Thränenreichs. Diese Germanisierung der Märchenfigur steht vollständig im Einklange mit Mosens oben erörterter Auffassung vom nationalen Eigentum an den Märchen, die er aus Italien heimbrachte.

Die Schlusserzählung von dem Drachen, welche im Pentamerone dem Märchen den Titel „Lo Dragone" gibt, deckt sich in beiden Darstellungen. Nur kennt Mosen nicht die von Basile zum Schlusse erzählte Verwandlung des Vogels in eine schöne Jungfrau, welche die Gemahlin Minuccios wird. Bei Mosen singt das weisse Vöglein über dem Grafen und Florinda:

Wenn der Südwind weht
Und der Schnee vergeht
Kommen die Blümlein,
Grünet das Laub
Unten und oben,
Drüben und droben.

Damit schliesst bei Mosen das Märchen. Das Märchen ist noch reicher als die vorausgegangenen mit eingestreuten Liedern ausgestattet. Ob dieselben alle auf italienische Vorbilder zurückgehen, darüber gäbe vielleicht das Heftchen italienischer Volkslieder aus Mosens Nachlass[66]) Auskunft. Die oben angeführten Verse des Vögleins scheinen kaum dem südlichen Klima der Gegend von Neapel zu entstammen.

Soviel aus dem zu Gebote stehenden Material sich erkennen lässt, ist bei einem der Lieder ein italienischer Ursprung sicher. Mosen nennt es „das alte Seemannslied, wie es die Neapolitaner singen, wenn's Sturmwind ist, oder auch Windstille." Fast

[66]) Im Besitz von Dr. Reinhard Mosen.

gleichlautend findet sich das Liedchen schon in der „Fahrt nach Neapel“, wo es dem alten Steuermann in den Mund gelegt ist. Dieser Umstand, dass Mosen das Lied doppelt bringt und dass sich beide Fassungen nur in Kleinigkeiten unterscheiden, legt die Annahme nahe, dass Mosen hier ein italienisches Original in möglichst getreuer Uebersetzung wiedergibt, ja dass er der Genauigkeit der Uebertragung zu liebe den Reim geopfert hat.

Die beiden Fassungen seien der besseren Uebersicht halber neben einander gestellt:

Fahrt nach Neapel.	Liebesbann.
Sitz ich auf dem weiten Schiffe, Ach bei Südwind und im Sturm Sing ich doch von meinem Weib. Ich bin aufgelöst zu Thränen, Doch sie fühlt nicht meine Schmerzen, Dass ich sterben soll allhier.	Sitz ich auf dem weiten Schiffe Fest bei Südwest voll von Gram, Sing ich doch von meiner Lieb! Ich bin aufgelöst zu Thränen, Doch sie sieht nicht meinen Schmerz, Dass ich sterben muss allhier.

Direkt auf deutschen Vorbildern beruht das Lied des weissen Vögleins, mit dem es die gefangene Florinda tröstet.

Guten Morgen,
Liebes Kind!
Schlag die Sorgen
In den Wind.

Zage nicht,
Klage nicht!
Ich will sein, sein,
Schwesterlein Dein.

Sorge nicht,
Bange nicht!
Hoff' bessre Zeit,
Meid', meid' all' Leid!

Diese Verse weisen deutlich auf das Lied des Vogels von der Waldeinsamkeit im „blonden Ekbert“ Tiecks. Die romantische „Wundersüsse“ der Reimhäufung, der Klangwiederholung, die dem Reim eine Sinnverbindung entbehrlich erscheinen lässt, und nur auf musikalische Wirkung berechnet ist, erscheint hier von Mosen getreu und noch mit Uebertreibung nachgebildet. Besonders ist auffällig, dass er sich mit seiner Klangspielerei in derselben ei-Tonart bewegt, wie das Lied von der Waldeinsamkeit.

Bei folgenden Versen bemerkt Mosen wieder ausdrücklich „Wie es in dem alten Liede heisst“:

Das Vöglein hat gesungen,
Das Riesenweib ist gesprungen
Ueber Gebirg und Feld,
Durch die weite breite Welt.

Folgenden Spruch verkünden die Wahrsager über den Drachen:

So lang der Drache lebt und dauert,
Und Wald und Wiese also trauert,
So lang wird auch des Grafen Weib
Behalten Leben, Land und Leib;
Netzt sie mit Drachenblut den Leib,
Auf ewig lebt das hohe Weib.

Diese Verse alle miteinander reichen an künstlerischem Wert nicht an die beiden Balladen des gleichen Jahres heran. Da aber in dem folgenden Märchen die eingestreuten Lieder auf einer weit höheren Stufe stehen, so können die Jahre 1827/28 wohl als die Jahre bezeichnet werden, in welchen Mosen die Schwelle zur lyrischen Reife überschritten hat. Am 2. Juli 1827 hatte er auch bereits sein Epos der Ritter Wahn an Tieck zur Begutachtung gesandt.

Abermals finden sich enge Berührungen mit einem Märchen des Pentamerone bei dem nächsten Beitrage Mosens nämlich dem in No. 129—133 des Jahrganges 1829 enthaltenen „Italienischen Märchen“

Frau Nachtigall.

Aber ebenso ist auch das bereits konstatierte Fortschreiten Mosens in der Selbständigkeit der Darstellung zu beobachten. Die Geschichte des Pentamerone, es ist die zehnte des ersten Tages, trägt den Titel: „La vecchia scortecata“, Die geschundene Alte. Soweit der Abstand zwischen den Titeln, so gross ist auch die Verschiedenheit des Mosenschen Märchens von der grotesken Farce Basiles. Der Stoff selbst aber ist bis eben auf die Veränderungen, die durch die grundverschiedene Auffassung der beiden Erzähler bedingt sind, identisch.

Wieder ersetzt Mosen den erfundenen Namen des Märchenlandes durch den wirklichen Namen eines bekannten Ortes. So

erscheint an Stelle von Rocca forte-Amalfi. — Wieder bewegt sich Mosens umformerische Thätigkeit in der Richtung einer durchgreifenden Idealisierung der Handlung selbst, wie der Einzelheiten der Darstellung. An die Stelle derb zotiger Verspottung der Hässlichkeit setzt er den geheimnisvollen Reiz verschleierter Schönheit. Die eigentliche Märchenstimmung, welche bei Basile in der vecchia scortecata mehr als in allen anderen Erzählungen des Pentamerone unter einer Ueberfülle von grotesken Wortspielen und unflätigen Witzeleien förmlich erstickt, hat Mosen in dem zart empfindungsvollen Stile eines teutschen Romantikers neugeschaffen.

Nach der Darstellung des Pentamerone hausen in einem Garten bei dem Schlosse des Königs von Rocca forte zwei alte Weiber, deren abschreckende Hässlichkeit noch von ihrer unglaublichen Zimperlichkeit übertrumpft wird. Der König, der sie nie gesehen hat, hört nur von ihrer übertriebenen „delecatezza“ und stellt sich danach die beiden als Ideale von Zärtlichkeit und Liebreiz vor. Er geht sogar so weit, ihnen eine überschwängliche Liebeserklärung zu machen, und wird endlich nach langen Ziereреien von dem einen Scheusal erhört. Sie besucht den König nächtlicherweile. Die sehnsüchtige Neugier spielt dem armen König aber einen bösen Streich, denn als er den Gegenstand seines Begehrens bei Licht besieht, gerät er vor Enttäuschung in solche Wut, dass er die Alte zum Fenster hinauswerfen lässt. Da erbarmen sich die Feen der Alten, und verjüngen sie, so dass sie nun die Braut des Königs wird. — Die Gevatterin beneidet natürlich die Glückliche und möchte gern das Mittel der Verjüngung wissen. Sie wird nun angeführt, indem man ihr weiss macht, sie müsse sich die Haut abziehen lassen. Ihr Neid macht sie so blind, dass sie dem Rat folgt, und den Tod unter furchtbaren Schmerzen als Strafe für ihre Begehrlichkeit erleidet. — Dieser „moralischen“ Schlussepisode verdankt die ganze Geschichte auch die Ueberschrift.

Gegenüber diesem Schwank, in welchem nur der eine Zaubereffekt märchenmässig ist, erscheint Mosens Darstellung als ein Märchen voll romantischer Sehnsucht, voll Tiefsinns, voller Naturmystik. Diese drei Elemente sind sicher von Mosen selbst erst in den Stoff hineingetragen worden, sie konnte er kaum in einem romanischen Märchen aus dem Munde eines

Erzählers aus dem Volke finden, denn sie sind bedingt in dem Germanentum Mosens und seiner Bildung durch die romantischen Kunstmärchen. Vor allem aber konnte er Eines nicht aus einer romanischen Quelle haben, nämlich die Tragik der Handlung, die auf dem Konflikt irdischer Liebe eines übersinnlichen Wesens beruht.

Mosen steht hier jedenfalls unter dem Einfluss Tieckscher Märchenkunst. Er schildert die verhängnisvollen Folgen eines Ueberschreitens der Schranken, welche um das geheimnisvolle Walten übersinnlicher Naturmächte gezogen sind. — Eine solche Ondinennatur hat auch die „Frau Nachtigall", deren Gesang alle Herzen bezaubert, deren Gestalt aber niemand sehen darf. Sie ist die Tochter der Königin der Luft und eines irdischen Vaters, ein unglückseliges Zwittergeschöpf, das zwar die Gabe zauberwirkenden Gesanges besitzt, aber verdammt ist, jedes Begehren, das derselbe weckt, durch eine ekelerregende Gestalt zu enttäuschen.

Auch König Robert von Amalfi gerät in den Bann dieser Stimme. Unbezwingbare Sehnsucht empfindet er, die wunderbare Sängerin mit Augen zu sehen. Als sie ihn nachts besucht, und ihm ihre Wunderweisen singt, kann er seine Neugier nicht bezähmen; die Folge ist wie im Pentamerone eine masslose Wut über die grausame Enttäuschung. Zu einem zum Fensterhinauswerfen kommt es allerdings bei Mosen nicht. Frau Nachtigall schwebt von dem Balkon hinab. Auf ihr Flehen wird ihr von ihrer Mutter, der Königin der Luft, die Verschönung gewährt, aber das Zauberwort der letzten der sieben Feen, welche die Verwandlung vollbringen, heisst:

„Vor der Liebe, Liebe musst du dich hüten, hüten."

Der Kuss des Königs, der sich wieder nicht beherrscht, entseelt sie. Er selbst stirbt ihr bald aus Liebesgram nach.

Die künstlerischen Fortschritte Mosens zeigen sich besonders an den Versen der „Frau Nachtigall"

Dem roten Röslein im Mondenschein
Zwei Thränen fallen den Kelch hinein.
Viel hundert Küsse schleichen hinein,
Wer doch der Mondstrahl könnte seyn!
In neuen Schmerzen das Herz erliegt,

Wie sie von Neuem das Häuptlein wiegt.
Hell sieht der Himmel in Sternenschein,
Trüb bangt das Herz in Liebespein.
O Röslein, es kommet wohl die Zeit,
Da fliegen deine Blätter so weit!
Trau nicht des Elfen wildem Gelüst';
Hat andre schon zu Tode geküsst.
Wie dauern doch die Nächte so lang,
Wie ist es hier im Thale so bang.
Im hohen glänzenden Himmelssaal,
Wer dort, wär frei von aller Qual.

Dass dieses Lied voll schwermütiger Stimmung rein auf Mosenscher Erfindung beruht, und nicht etwa auf einem italienischen Vorbild, darf wohl unbedenklich behauptet werden, wenn man es mit andern Mosenschen Gedichten vergleicht, deren verwandter Gefühlsgehalt und Stimmungscharakter sich häufig mit derselben Form verbindet. Die zweizeilige Strophe mit vier Hebungen, findet sich noch in folgenden ähnlichen Gedichten balladenartigen Gepräges: Haland der Junge; Der erstochene Reiter; Das Rabenlied; Fahr wohl; Der sächsische Tambour und Die Grabblume. Besonders dieses letztere Gedicht ist eng verwandt dem Lied der Frau Nachtigall. Auch in ihm knüpft Mosen seine schwermütig sentimentale Stimmung an die Vorstellung einer Blume an, ein Vorgang, der sich überraschend häufig bei ihm findet. Man vergleiche Gedichte, wie: Die Herbstzeitlose, Die Waldblume, Die Rosenknospe, Die Aloë, die mit Ausnahme des letztgenannten, jedenfalls noch alle von der Erinnerung an Louise in ihrer Stimmung abhängig sind.

Im Jahrgang 1830 findet sich in No. 7—12 als letzter Beitrag Mosens zum Gesellschafter das Märchen:

Der Einsiedler.

Bei allen früheren Märchen im Gesellschafter gab Mosen immer selbst einen Hinweis auf die Herkunft, sei es dass er ausdrücklich der Ueberschrift hinzufügte „Italienisches" oder „altitalienisches Märchen", sei es, dass er durch Verlegung des Schauplatzes nach einer bestimmten italienischen Gegend den Ursprung zwischen den Zeilen lesen liess.

Bei dem „Einsiedler" fehlt nicht nur eine solche Bemerkung, sondern im Gegenteil sucht Mosen augenscheinlich

geflissentlich die Heimat seines Märchens zu verhüllen, indem er den Schauplatz desselben nach Spanien verlegt, wozu er anscheinend eingehende Studien von Landkarte und Namen gemacht hat. Ueberhaupt zeigt die Ausarbeitung eine höhere Sorgfalt als die aller bereits besprochenen Märchen. Mittlerweile hatte sich Mosen allerdings auch bereits durch die Arbeit am Georg Venlot zu einer vollkommenen Beherrschung der Prosa und der Erzählungstechnik durchgerungen.

So scheint seine Erzählung vom „Einsiedler“ nicht nur als die umfangreichste, sondern auch an Selbständigkeit alle übrigen Geschichten, die er den Lesern des Gesellschafters erzählt hatte, zu überragen.

Was aber den Stoff betrifft, so ist er trotz des spanischen Gewandes ein italienischer und findet sich ebenfalls im Pentamerone als drittes Märchen des dritten Tages unter der Ueberschrift Lo Viso. — Der „Re de Fuosso stritto“ wird zu Manfred, Herzog von Leon. Trug „Frau Nachtigall“ die Spuren Tieckschen Einflusses in Bezug auf die Darstellung der geheimnisvollen Naturmächte in ihrem unbegreiflichen Walten, so tritt im „Einsiedler“ eine Weiterentwicklung dieser Anschauung zu Tage, die an die Schicksalsidee im Sinne des Schicksalsdramas erinnert.

Vielleicht hatte Mosen sogar den vorliegenden Stoff, mit historischen Ereignissen verquickt, zu einem Drama verarbeiten wollen. Darauf deuten vielleicht die Bekanntschaft mit Ort und Namen des Schauplatzes und seiner Geschichte. Darauf deutet aber noch mehr die Eigenart der Gestaltung des Stoffes unter Mosens Händen. — Wie eine Expositionsscene eines richtigen Schicksalsdramas erscheint die Einleitung der Erzählung mit ihrer schweren Stimmung. Unheil über Unheil hat schon den Herzog betroffen. Ein Sohn ist in der Schlacht gefallen, ein anderer ist im Meer ertrunken. Der Erstgeborne ist schon als Kind vom Turme gestürzt. — „Aber nicht darum traure ich wie ein weibischer Mann, sondern vielmehr über den bösen Geist, der nicht von uns lässt, bis er mich und mein Geschlecht von der Erde vertilgt hat. Sieh und dies ist mein Gram, dass ich weiss, warum es so mit mir geschieht, sieh, dies ist mein Harm, dass ich meinen Vater im Zorn erschlagen habe, als er mich in seiner Trunkenheit mit dem Fusse von sich stiess etc. . . .

Erblickst du dort an der Wand die zwei roten Flecke, welche sich nicht tilgen lassen.“ Diese Klage des Herzogs könnte der Eingangsscene eines Schicksalsdrama mit allen Ehren angehören.

Diese ganze Vorgeschichte kennt natürlich Basiles Märchen nicht. Dasselbe beginnt erst mit der Geburt der Prinzessin, die auch Mosen erzählt. Basile lässt den König von Wahrsagern warnen, es drohe der Prinzessin Gefahr durch einen „huosso masto“. Mosen erzählt breiter, wie die Herzogin träumt von einer weissen Lilie, die unter ihrer Pflege wunderbar blühe, bis sie sich auf einmal in einen Schmetterling verwandelt und verschwindet. Diesen Traum legen die Sterndeuter aus.

„Der Erste sagt:

Wird ein Mann um die Jungfrau freyn,
So wird sie dem Tode verfallen seyn.

Ein Anderer sprach:

Mit einem Könige wird sie ziehen,
Vor dir und deinem Kummer fliehen;
Dann wird die Liebe sie verderben,
Sie eines frühen Todes sterben.

Und ein Dritter raunte:

In kurzer Lust, in langer Pein
Wird kurz des Kindes Lieben und Leben seyn“.

Aber der Herzog will dem Schicksal trotzen, „und wenn Gott und alle Heiligen es wollten“, solle doch sein Wille stärker sein.

Man bemerkt die Verinnerlichung der Motivierung: die Liebe wird das Leben der Prinzessin zerstören, nicht ein zufälliges Zauberinstrument (das bei Basile ein Schlüsselbein ist). Mosen sucht so Alles auf ein höheres Niveau des Denkens und Empfindens zu heben, er zerstört allerdings damit die Naivetät der volksmässigen Phantasie, welche dem harmlosesten Ding im Märchen oft die wichtigste Rolle gibt, und dann durch das Unwahrscheinliche die grösste Spannung und durch das Eintreffen des Unmöglichen die grösste Ueberraschung erzielt, und dabei in aller scheinbaren Absichtslosigkeit die tiefsinnigsten Wahrheiten zu bergen weiss.

Der Fortgang der Erzählung entspricht genau dem Märchen im Pentamerone. Der Herzog sucht seine Tochter vor jeder

Gefahr zu schützen, indem er sie mitten im Walde in einen Turm verschliesst. Dort wächst Lila (der Name ist dem Traum der Herzogin gemäss gewählt, im Pentamerone heisst die Prinzessin Renza) heran. Als sie 16 Jahre alt ist, wird sie, so erzählt Basile, von Cecio, dem Sohne der Königin von Vigna larga erblickt. Diese bei Basile mit nüchterner Kürze berichtete Szene findet sich bei Mosen anmutig erweitert. Lila singt am Fenster:

Ihr Blumen unten im grünen Thal
Nennt mir, was quälet mein Herz?
Ihr muntern Vöglein allzumal
Nun singt mir von meinem Schmerz!

Da kommt ein Falke zu ihr geflogen, dessen Herr folgt bald nach, und dieser, Rüdiger, König von Navarra, ist geblendet von der Schönheit Lilas. Er weicht weder Tag noch Nacht von dem Fusse des Turmes, bis endlich die Prinzessin ihm Gehör schenkt. Er gewinnt ihre Einwilligung zur Flucht. Die Gelegenheit dazu bietet der Besuch des Herzogs im Turm. Denn nur dann darf Lila sich ein wenig im Freien ergehen. Mit Hilfe eines alten Ritters und eines jungen verschlagenen und gewandten Knappen (in welchen beiden Mosen recht ansprechende Episodenfiguren geschaffen hat, die sehr wohl auch auf die Bühne passen würden) gelingt Rüdiger die Entführung Lilas. So erfüllt sich der Traum der Herzogin, wie ihn die Wahrsager gedeutet hatten. (Die Warnung der Sterndeuter im Pentamerone erfüllt sich wörtlich: ein Hund schleppt einen Knochen in Renzas Zimmer, und mit diesem — es ist selbstverständlich das geheimnisvolle Schlüsselbein — gelingt es Renza ein Loch durch die Mauer zu kratzen und mit Hilfe Cecios zu fliehen.) Mosen erzählt die romantische Entführungsgeschichte sehr ansprechend. Unverkennbar lehnt er sich aber dabei in sehr vielen Zügen sowohl der Erfindung der Vorgänge, wie des Tones der Erzählung und der Schilderungen an die Erzählung „von der schönen Magelone“ Tiecks an. Das zehnte Kapitel „Wie Magelone mit ihrem Ritter entfloh“ ist sicher das Vorbild für Mosens Kapitel 5 gewesen. Der nächtliche Ritt im Walde, die Rast der Liebenden unter einem grossen Baum, die begeisterte Schilderung des Tagesanbruchs, dafür fand er bei Tieck sicherlich die Anregung. Seine Schilderungen allerdings sind sein selbständiges Eigentum. Mosen kannte das intime Leben des Waldes seit

seiner Jugend, sodass er neue Bilder in treffenden Zügen zu zeichnen verstand.

Die Flüchtlinge gelangen glücklich zu einem Schiffe, das sie vor ihren Verfolgern birgt und nach Rüdigers Heimat führt. Sie begeben sich dort zu dem Lustschloss Rüdigers Maya. Im Pentamerone heisst der betreffende Ort Viso. Mosen beschreibt, um seine Lokalisierung des Märchens in Navarra glaublich zu machen, die Pyrenäen, den Blick über das Meer bis an die fernen Küsten von Frankreich, den silberhellen Fluss Bidossoa, und nennt als Ort der Landung St. Jean de Luz. In dem Schlosse lebt nun das Liebespaar glücklich und sorglos dahin, bis eine Nachricht aus der Hauptstadt Pamplona den König an seine Pflichten mahnt. Hier stimmt Mosen ganz mit Basiles Darstellung überein. Wie im Pentamerone erzählt er von der Verlobung und der Abreise des Fürsten. Wie dort folgt ihm die Geliebte heimlich und zwar in der Verkleidung als Einsiedelknabe (so übersetzt Mosen das „guarzione de no romito" Basiles).

Das wichtigste Beweisglied aber, dass Mosen auch in diesem Märchen auf Basiles Text, sei es unmittelbar oder mittelbar, fusst, bilden folgende Verse der verkleideten Lila, welche die wörtliche Uebertragung der betreffenden Strophe Renzas im Pentamerone sind. Dort lauten sie:

Ego da parte addove sempr'nchianto
Scacè na Donna, e dice, o bianco viso,
Deh chi met' ha levato da lo canto?

Mosen übersetzt:

Ich komm' von dort, wo traurig und im Leide
Ein Fräulein weilt und ruft: Mein Roderich
Ach sprich, was riss dich doch von meiner Seite?

Dies Ritornell hat Mosen dann noch mit folgenden Strophen fortgesetzt:

„In solchem Grame harrt es in dem Garten.
Vergeblich ruft es seinen Namen aus,
Vergeblich steht es, dort ihn zu erwarten.

Es blüht kein Blümlein dort bei jenen Mauern,
Es singt kein Vogel mehr auf dürren Zweig,
Denn Alles welkt und schweigt bei seinem Trauern.

Zwei ewge Thränen seine Augen drücken
Und dennoch muss es weinen, weinen nicht.
Denn aller Trost muss in der Pein ersticken.

Zwei ewge Thränen in den trüben Augen,
Auf weissen Sand gestreckt den schönen Leib.
Möcht dort das Fräulein seinen Schmerz verhauchen."

Möglich wäre es, dass Mosen hiermit ein nach Basiles einer Strophe fortgesetztes Original, oder ein solches, von welchem die Strophe Basiles nur als Fragment erhalten wäre, vorgelegen hat. Dann aber war es jedenfalls nicht in unvollkommenen Terzinen, wie sie hier zuerst bei Mosen auftreten, sondern voraussichtlich in gebundenen Terzinen abgefasst.

Jedenfalls aber darf man in der Strophe im Pentamerone nicht das Fragment einer Terzinendichtung, sondern ein einzelnes Ritornell sehen. Indem Mosen diese Form strophenweise wiederholt, entsteht die Form des Liedes von Lila. Vielleicht darf man hier den Ursprung der für die beiden grossen Epen Mosens die metrische Form bildenden, unvollkommenen Terzine annehmen, sodass also Mosen selbständig, nicht nach dem Vorbild der Schlegelschen Danteübersetzung zu ihr gelangt wäre.[67])

[67]) D. h. den Bruchstücken aus der Göttl. Comoedie, die Aug. Wilh. v. Schlegel teils in Bürgers Akademie der schönen Redekünste 1791, teils in Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen 1794, teils in Schillers Horen 1795 veröffentlicht hatte. A. W. Schlegel hatte bei diesen Uebersetzungsproben, obwohl er den Reim und die Form der terze rime soviel als möglich zu wahren suchte, die Reimbindung unterlassen, zudem er erklärte „In unserer Sprache war es unmöglich, diese dreifachen Reime beizubehalten und treu zu übersetzen." Auch meint er, der Wohlklang verliere dadurch, dass er den mittleren Vers ohne Reim liess, bei uns weniger, als im Italiänischen. — Das Sendschreiben, das Mosen im Anhang seiner ersten Ausgabe des „Ritter Wahn" beigab, hebt hervor, dass die gewählte Versform dem Romantischen nicht übel zusage, indem sie gerade dadurch, dass sie unvollendete Terzine sei, teils rasch vordringt und treibt, teils durch die zweite durchgängig reimlos und vereinzelt dastehende Zeile ein Gefühl der Unbefriedigung, mithin eine Sehnsucht ausspricht. Es ist dies vielleicht nur ein Wink mit dem Zaunpfahle. Denn die folgenden Worte scheinen offenbar ironisch, indem der Verfasser sich gegen den Vorwurf verwahrt, er wolle „durch Sophismus das Unbeholfene Unkünstliche zu höherer Kunstfertigkeit und künstlerischer Absicht umstämpeln." Wenn man mit Hugo Schuckardt, „Ritornell und Terzine" (Halle 1874) annimmt, dass die Terza rime Dantes aus einer Verkettung von Ritornellen besteht, so haben Schlegel und Mosen (letzterer jedenfalls unabhängig von ersterem) einen Vereinfachungsprozess und Rückschritt zur primitiven Form vollzogen.

Für den ganzen Schluss der Erzählung vom Einsiedler hält sich Mosen wieder eng an die aus dem Pentamerone bekannte Darstellung.

Rüdiger kommt mit der verkleideten Lila zu seiner Mutter. Mit ähnlichen Worten wie sie Cecio an der entsprechenden Stelle im Pentamerone spricht, empfiehlt er den vermeintlichen Einsiedler. Wie dort verlangt der König immer wieder die zitierten Verse zu hören. Während aber bei Basile Renza immer nur ihr einziges Ritornell wiederholt, singt Lila bald diese bald jene Strophe ihres Liedes. Wie im Pentamerone erfolgt die Scene beim Festmahl, wo die verkleidete Geliebte angesichts des Glücks ihrer Nebenbuhlerin vom Schmerz übermannt zu werden droht. Sie eilt in den Garten; ihrem Klagemonolog, der sich ebenfalls bereits, wenn auch in sehr bizarrer Gestalt bei Basile findet, schliesst sich bei Mosen zwanglos die Scene an, in der Lila Zeugin des Liebesgespräches Rüdigers und seiner Braut Elvira wird. Mosen lässt dieselben auch in den Garten hinabkommen und vermeidet so die für unser Empfinden geschmacklose und anstössige Scene, wie Renza auf Befehl Cecios im Brautzimmer übernachten muss, um dem König ihre Verse von Zeit zu Zeit zu wiederholen. — Die Schlusskatastrophe erfolgt wie im Pentamerone. Lila stirbt an ihrem Liebesschmerz. Der ungetreue König erkennt sie und folgt ihr freiwillig in den Tod. Auch lässt Mosen zum Begräbnis der im Tode vereinigten Liebenden den Vater Lilas, der auf der Suche nach der Tochter ist, eintreffen, der so die Unabwendbarkeit der Fügungen des Schicksals erkennen muss.

Die vorstehenden Untersuchungen, welche die mannigfachen Uebereinstimmungen von Mosens Märchenbeiträgen zum Gesellschafter mit ebensovielen Märchen des Pentamerone nachweisen, lassen es mindestens als möglich erscheinen, dass Mosen mittelbar oder unmittelbar in ein Verhältnis zu einem Drucke des Cunto de li Cunti getreten sei. Ebenso möglich allerdings bleibt es, dass seine Mittelspersonen aus einer, dann allerdings überraschend getreuen mündlichen Tradition schöpften. Die Frage

wird wohl oder übel eine offene bleiben müssen, wenn es nicht gelingt, aus den von Dr. Reinhard Mosen sorgsam gehüteten Nachlasspapieren seines Vaters einen Aufschluss in dieser oder jener Hinsicht zu gewinnen. — Eine gedruckte authentische Angabe Mosens über seine eventuellen gedruckten Quellen existiert nicht. Uebrigens böte eine solche jedenfalls auch nur eine zweifelhafte Gewähr, wie vielleicht aus folgendem einleuchten dürfte.

Mosen hat sowohl in seinem Vorwort zum Ritter Wahn 1831, als in dem Briefe vom 2. Juli 1827,[68]) der die Sendung des Manuskriptes an Ludwig Tieck begleitete, angegeben, er verdanke seinen italienischen Text des Volksgedichtes vom Cavaliere Senso dem Diktat eines Volkssängers resp. Mandolinenspielers, den er zufällig in Cortona hörte.

Im Widerspruch dazu stehen die Angaben zweier Gewährsmänner, die zu prüfen sind, von denen aber auch nicht angenommen werden kann, dass sie ihre Ausgaben aus der Luft greifen. Nämlich Dr. Uhle[69]) berichtet in seinem Aufsatze über Julius Mosens italienische Reise:

... Ritter Wahn, zu dem ihn ein zufällig gefundenes, auf graues Papier gedrucktes Gedicht mit der Ueberschrift „Il Cavaliere Senso“ anregte.

Cajus Möller in seiner ausführlichen Charakteristik von Mosens Leben und Werken weiss sogar, dass Mosen seinen Fund in der Vatikanischen Bibliothek machte.

Die Vergleichung des von Mosen seiner ersten Ausgabe des „Ritter Wahn“ beigedruckten Textes mit der alten Fassung des Exemplares der Biblioteca Magliabecchiana, das Reinhold Köhler seiner Neuausgabe[70]) zu grunde legte, lässt es als wahrscheinlich erscheinen, dass Mosen vielleicht einen der billigen Neudrucke von 1812, die allerdings Köhler nicht in ihren Abweichungen behandelt, benutzt habe. Die Fassung, welche Mosen mitteilt, ist wesentlich gekürzt, und zwar gerade um diejenigen Teile, welche der storia popolare ihr charakteristisches Gepräge eines zu einer Allegorie mit asketischer Tendenz er-

[68]) R. v. Holtei, Briefe an Ludw. Tieck. Breslau 1869.

[69]) Beilage zur Leipziger Zeitung vom 8. Oktober 1887 „Zu Julius Mosens 20jährigem Todestag.“

[70]) Biblioteca degli scrittori italiani Bd. 11.

weiterten Todtentanzgedichtes, in das mannigfaltige Märchenmotive verwoben sind, verleihen.[71])

Abgesehen von den Märchen im Gesellschafter und dem Ritter Wahn, bei welch letzterem das Verhältnis zur Gudle am klarsten Einblick gettattet, beruht, wie schon erwähnt, auch Mosens romantische Novelle in Arabesken „Georg Venlot“ auf einer italienischen Storia popolare.[72]) — Den Hinweis verdanke ich, wie ebenfalls bereits angeführt, einer Bemerkung Reinhold Köhlers a. a. O.

Ein Text der Storia di Liombruno war mir nicht sofort zugänglich. Inhaltsangaben finden sich in Brunets Manuel, in Libris Cataloque von 1847 und Giambattista Passano: Novellieri italiani in verso. Bologna 1868. Schon diese beweisen gemäss der Köhlerschen Anmerkung die vollständige Uebereinstimmung der gesamten Märchenhandlung in Georg Venlot mit der Sage von Liombruno. Eine genaue Vergleichung wurde ermöglicht durch die Auffindung eines Druckes der Storia di Liombruno, deren Spur ich in einer Anmerkung Reinhold Köhlers zu Widter-Wolfs venetianischen Märchen[73]) fand. Das Exemplar, das Reinhold Köhler an der genannten Stelle als in seinem Besitze befindlich erwähnt, ist von der Grossherzoglichen Bibliothek in Weimar, in deren Besitz es aus dem Nachlasse Köhlers übergegangen ist, in liebenswürdigster Weise zu einer Einsichtnahme an der Münchner Universitätsbibliothek zur Verfügung gestellt worden[74]) und bestätigte die oben erwähnten Resultate in umfassendster Weise. Der von Köhler ebenfalls erwähnte

[71]) Die Untersuchungen Reinhold Köhlers liessen sich vielleicht ergänzen und zwar an der Hand einer umfangreichen Monographie, die 1893 Arturo Graf in „Miti, Leggende e Superstizioni del Medio Evo“, Bd. 1 über das Paradiso Terrestre hat erscheinen lassen. Graf hat den Cavaliere Senso dabei ganz übersehen. Spezielle Anklänge ergeben sich an manche Züge, die bei den Alexandersagen vorkommen.

[72]) Die Berührungen mit den von Chamisse in seinem Peter Schlemihl verwerteten Märchenelementen beruht also nicht auf einer Abhängigkeit Mosens von jenem, sondern auf den Uebereinstimmungen, die die Märchenunterlagen beider Novellen enthalten. Allerdings auf die Art der Verarbeitung kann der Peter Schlemihl sehr wohl bei Mosen gewirkt haben.

[73]) Jahrb. f. roman. u. engl. Litt. VII.

[74]) Dasselbe führt den Titel: Bellissima Istoria Di Liombruno dove s' intende, che fu venduto da suo Padre, E come fu liberato ed altre cose bellissime, come leggendo intenderete. In Bologna 1808.

Neudruck der Storia di Liombruno in der Collezione di antiche Scritture Italiane inedite o rare durch D'Ancona scheint nicht erfolgt zu sein.

Die Früchte der Sammelthätigkeit Mosens auf seiner italienischen Reise sind also sehr reiche. Seiner Meinung, dass seine Sagen- und Märchenfunde samt und sonders germanisches Stammeseigentum seien, kann man kaum zustimmen. Auf der anderen Seite aber muss man zugeben, dass Mosen mit feinem Gefühl aus den echt romanischen Fassungen der Märchenstoffe alle Züge und Motive herausfand und herausarbeitete, welche germanischem Empfinden nahe stehen. Wenn er, wie bei seinem „Georg Venlot" auch beim „Ritter Wahn" nicht selbst auf seine italienische Quelle hingewiesen hätte, würde wohl auch erst einem so eminenten Kenner der internationalen Volkspoesie, wie Reinhold Köhler, der Ursprung des Stoffes klar geworden sein. Mosen glaubte das Germanische bereits in seinen Stoffen zu sehen, er sah es aber erst selbst hinein, er selbst vollzog mit seiner dichterischen Verarbeitung einen germanisierenden Aneignungsprozess.

Lebenslauf.

Geboren wurde ich am 26. März 1875 zu Frankfurt a. M. Ich besuchte 1881—84 die Wöhlerschule, von 1884—93 das städtische Gymnasium meiner Vaterstadt, das ich mit dem Zeugnis zur Reife verliess. Ich studierte dann ein Semester zu Lausanne, zwei zu München und zwei in Berlin Jurisprudenz und Nationalökonomie. Im Winter 1895/96 kehrte ich nach München zurück um von da ab mich dem Studium der deutschen Litteraturgeschichte und Philologie, der Psychologie und der Kunstgeschichte zu widmen. Ich hörte die Vorlesungen der Herren Professoren Lipps, Muncker, Paul und Riehl, sowie der Dozenten Sandberger, Weese und Woerner und nahm teil an den Uebungen, welche die Herren Professoren Lipps, Muncker, Paul und Riehl leiteten.

Philipp Henss.